BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

muzica
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
ANUL XVIII Nr. 1 IANUARIE 1968

DISCUŢII

Tendinţe şi orientări în muzica contemporană

de Zeno Vancea

O prezentare, chiar în linii mari, a procesului de dezvoltare a creaţiei muzicale româneşti din ultimele două decenii, o sumară analiză a anumitor caracteristici de conţinut şi de stil, nu poate să facă abstracţie de intensificarea excepţională a întregii vieţi muzicale din ţara noastră, consecinţă firească a transformărilor fundamentale din toate domeniile.

Intensificarea vieţii muzicale se manifestă pe două planuri concomitente, primul cuprinzînd muzica profesională, creaţia şi interpretarea, iar celălalt, activitatea artistică muzicală a unor mase din ce în ce mai largi de amatori

Pe plan profesional, unul din aspectele creşterii activităţii muzicale din ţara noastră îl constituie numărul mare de instituţii de stat de tot felul — teatre de operă şi balet, orchestre simfonice, coruri, ansambluri de stat de cîntece şi dansuri, conservatoare, şcoli medii şi conservatoare populare etc. [1]

Arta muzicii, ocupînd un loc atît de important în viaţa culturală a ţării, există prin urmare şi condiţiile favorabile pentru desfăşurarea unei susţinute activităţi creatoare şi interpretative deopotrivă. Astfel, asistăm la o importantă creştere cantitativă a creaţiei muzicale.

În primul deceniu ce urmează anului 1944, dezvoltarea muzicii noastre este legată de activitatea compozitorilor care s-au afirmat în viaţa artistică în deceniile anterioare. În ultimii zece ani celor din generaţia mai vîrstnică li se alătură o nouă generaţie de compozitori, în majoritatea cazurilor discipoli ai celor din generaţia precedentă.

Un aspect nou în procesul general de dezvoltare a culturii muzicale din ţara noastră îl reprezintă participarea compozitorilor maghiari şi germani, care aduc în creaţia lor nota specifică a folclorului din Transilvania.

În anii interbelici, compozitorii noştri, care au pus bazele culturii noastre muzicale moderne, erau animaţi de dorinţa de a scrie o muzică accesibilă unui cerc mai larg de ascultători, şi astfel, pe baza unui contact direct cu folclorul, au făurit un limbaj muzical cu pregnante trăsături naţionale.

Inspirîndu-se din frumuseţea peisajului românesc, din trecutul zbuciumat al poporului nostru, din viaţa de altă dată a satului, a periferiei oraşului, sau alegînd pentru creaţia lor dramatică subiecte legate de contradicţiile sociale din mediul rural, compozitorii au desăvîrşit un limbaj alimentat din folclor ca modalitate firească de exprimare a unui asemenea conţinut de idei şi sentimente. Dar, cu toate că sfera tematică a creaţiei lor era strîns legată de ambianţa autohtonă, ea avea totuşi şi o adîncă semnificaţie general umană astfel încît lucrările cele mai reprezentative ale făuritorilor muzicii româneşti moderne, în frunte cu compoziţiile lui George Enescu, nu se mărgineau doar la valorificarea elementelor pitoreşti ale folclorului ci, lucrările izvorîte dintr-o sinceră şi puternică

[1] Înainte de 1944, în România au existat două teatre de operă şi balet, unul la Bucureşti şi altul la Cluj ; astăzi avem cinci teatre de operă şi balet. Faţă de cele două orchestre simfonice din trecut, care au activat în capitala ţării, avem astăzi 17 orchestre simfonice şi 5 mari ansambluri corale de stat, care-şi desfăşoară activitatea în diferite centre culturale şi industriale ale ţării, popularizînd în rîndurile maselor cele mai valoroase creaţii ale muzicii universale şi autohtone.

Iar în ceea ce priveşte mişcarea muzicală de amatori, este de subliniat faptul că ea cuprinde mase tot mai largi, numărul participanţilor activi atingînd azi cifre ce trec de un milion.

emoție, constituie opere de artă în adevăratul sens al cuvîntului, a căror valoare durabilă nu este în funcție de schimbările „modelor" muzicale.

Preocuparea de a exprima un conținut din ambianța autohtonă este proprie și creației muzicale născute în ultimii douăzeci de ani. Astfel. lucrările simfonice, vocal-simfonice, dramatice și corale precum și unele compoziții de muzică de cameră oglindesc elanul constructiv ce se manifestă în toate domeniile de activitate din țara noastră.

Legătura strînsă a noilor creații muzicale cu viața, faptul că compozitorii au aflat în marile prefaceri din țara noastră o bogată sursă de inspirație, se reflectă atît într-o nouă sferă tematică — cum este de pildă transformarea vieții satului (Suita simfonică *„Ogoare înfrățite"* de Gh. Dumitrescu, Cantatele *„Povestea bradului"* și *„Mai multă lumină"* de S. Drăgoi etc.), noul ritm de muncă în fabrici și uzine *(Poemul muncii* de M. Negrea, *Simfonia Reconstrucției* de A. Mendelsohn, *Impresii din Reșița* de M. W. Klepper, *Imagini hunedorene* de A. Winkler etc.), preamărirea Republicii *(simfonii* de N. Buicliu și Gh. Dumitrescu, *Poemul Patriei* de L. Profeta etc.) — cît și în noua înflorire a genului vocal-simfonic și a genului coral *a cappella.* Lucrări instrumentale, cantate și oratorii închinate Republicii și memoriei acelor care și-au jertfit viața în lupta pentru eliberarea poporului au scris D. Bughici (Poemul simfonic *Evocare),* A. Porfetye (cantata *Comunistul),* Gh. Dumitrescu (oratoriul *Grivița roșie*), S. Sarchizov (oratoriul *Pe lespedea eroilor*), O. Varga (oratoriul *Scînteia eliberării*) și mulți alții. Cîntecul de masă a fost cultivat cu deosebit succes de I. Chirescu, Th. Bratu, Gh. Deriețianu, R. Paladi, V. Popovici, M. Socor, O. Varga și alții.

Toate aceste lucrări, precum și altele de muzică instrumentală neprogramatică, compuse în ultimii 20 de ani, reprezintă în general, din punct de vedere al limbajului, o continuitate organică cu muzica românească creată între cele două războaie mondiale.

În timpul din urmă, sfera tematică se lărgește ; ideea păcii și a cooperării între popoare constituie sursa de inspirație pentru numeroase cantate și oratorii românești. Evenimente ce au răscolit conștiința omenirii au inspirat pe unii compozitori de a scrie lucrări cu un conținut profund dramatic ; astfel o notă tipică, accente de angoasă sînt caracteristice nu numai unor lucrări cu text, ca de pildă cantatelor : *Tinerii soldați care au murit* de Liviu Glodeanu, *Pe o plajă japoneză* de Mircea Istrate, *Porumbeii morții* de Doru Popovici etc., dar și multor lucrări instrumentale.

Aspirația omului de a pătrunde în spații extraterestre și-a găsit expresia și în creația muzicală, ca de pildă în lucrarea simfonică *Vis cosmic* de Theodor Grigoriu. În mod firesc, un asemenea conținut nou cerea să fie tălmăcit și într-un nou mod de exprimare și astfel în timp ce *Cvartetul „Pe Argeș în sus"*, sau Variațiunile simfonice *pe o temă de Anton Pann* și alte lucrări au fost realizate de același compozitor pe baza unui stil cu pregnante trăsături folclorice, pentru tălmăcirea muzicală a visului de cucerire a cosmosului, compozitorul s-a folosit de mijloace stilistice deosebite de acele cu care au fost realizate lucrările amintite mai sus.

În istoria muzicii este un fenomen îndeobște cunoscut că, în strînsă legătură cu modificările intervenite în concepțiile estetice, în sensibilitatea artistică a generațiilor de compozitori ce se succed, modul de exprimare muzical este într-o lentă, dar continuă transformare.

Acest adevăr este valabil nu numai pentru arta muzicală occidentală, care în cursul multiseculare ei dezvoltări a trecut prin mari prefaceri, dar și pentru școlile naționale, apărute relativ tîrziu abia în cursul secolului XIX. În ciuda faptului că în cadrul acestor școli muzica populară a servit drept platformă comună pentru două-trei generații de compozitori, adeseori de la o generație la alta au intervenit modificări în ceea ce privește modul de valorificare a folclorului, procedeele de stilizare și de transfigurare a acestuia.

Astfel simțitoare schimbări de stil au avut loc în muzica noastră cultă din secolul XIX, dar ele sînt caracteristice într-o măsură și mai mare muzicii românești din veacul nostru.

În critica noastră muzicală au apărut păreri, după care posibilitățile expresive ale unui limbaj ce nu depășește tiparele melodice create de popor s-ar limita la un conținut pastoral și idilic, la zugrăvirea „bucuriei vieții rurale". Teoria aceasta, bazată pe o insuficientă cunoaștere a folclorului, nu ține seama de faptul că, pe lîngă doinele noastre cu caracter nostalgic sau bucolic, există și alte genuri de cîntece ca de exemplu baladele, bocetele, colindele etc., cu un conținut expresiv cu totul deosebit de cel al doinelor. Astfel, diferitele particularități melodico-ritmice ale acestor tipare melodice, variind după regiune și gen, pot fi folosite de către compozitori de așa manieră, încît prin combinarea lor, chiar fără a împrumuta elemente stilistice din alte culturi muzicale, își pot făuri un limbaj cu considerabile posibilități de exprimare.

Este adevărat însă că limitarea strictă numai la elementele melodico-ritmice ale muzicii populare constituie în toate școlile naționale o excepție și că, în general, elemente de folclor apar în combinație cu elemente stilistice provenite din muzica universală. [2]

După cum se știe, școala noastră națională din secolul XX a pornit de la compoziții corale, a căror autori, ca de pildă Kiriac, Vidu și Cucu, urmăreau în inventarea melodiei păstrarea cît mai fidelă a tiparelor melodice populare. Aceasta bineînțeles nu a împiedicat realizarea unor lucrări de înaltă valoare artistică.

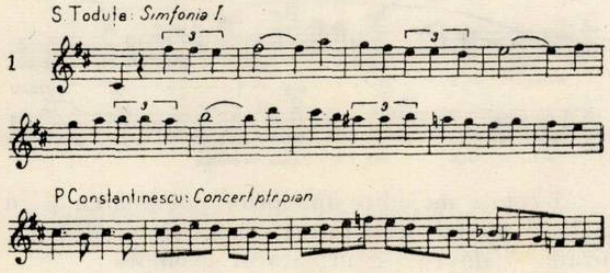
Spre deosebire de acești compozitori, care într-o haină autentic populară au căutat să redea

cît mai veridic și modul de simțire al oamenilor din popor, pe parcursul evoluției ulterioare ale școlii românești elementele de folclor serveau și pentru exprimarea unui conținut emoțional cu un caracter mai individual, și astfel s-a ajuns la depășirea tiparelor folclorice pure, adeseori combinînd elemente de muzică populară cu elemente de stil adoptate din muzica universală.

Lărgirea conținutului expresiv, îmbogățirea sferei tematice, fenomen curent în activitatea creatoare a fiecărui compozitor determină în mod necesar și unele aspecte stilistice noi, modificări ale limbajului chiar și atunci, cînd structura fundamentală a muzicii rămîne de altfel neschimbată, ca bunăoară în cazul compozitorilor care în mod consecvent au rămas atașați de tradițiile școlii noastre naționale.

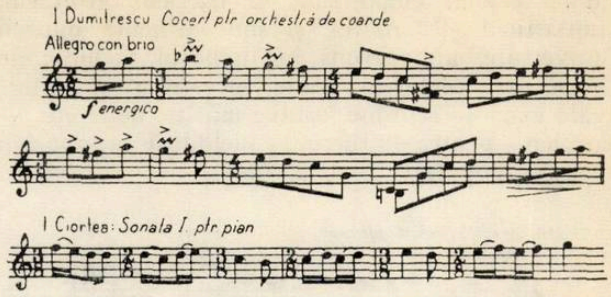
În cele ce urmează vom căuta să facem o succintă trecere în revistă a modificărilor stilistice mai importante intervenite în cursul celor douăzeci de ani din urmă, în creația noastră legată de tradiția națională, socotind aici și pe aceea ce aparține unor compozitori mai tineri, care în anii lor de debut au fost influențați de folclor, fie direct, fie prin intermediul creației compozitorilor din generațiile anterioare.

Una din influențele cele mai importante pe care folclorul le-a exercitat asupra majorității reprezentanților școlii noastre naționale s-a manifestat în caracterul diatonic, vocal-cantabil al structurii melodice. O analiză chiar numai sumară a unor lucrări de Mihail Andricu, Tudor Ciortea, Dimitrie Cuclin, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu, Mihail Jora, Sigismund Toduță etc. va putea demonstra adevărul acestei afirmații. [3]

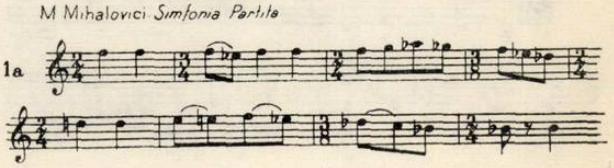


[2] Astfel chiar și Bartok care, după cum arată Constantin Brăiloiu, deși era un „promotor hotărît al unei școli naționale maghiare" (pe care el și Kodaly au creat-o într-adevăr), a terminat prin abandonarea tacită a programului său ; în operele muzicale care i-au adus gloria, el nu mai avea intenția de a dota Ungaria cu o muzică simfonică maghiară creată pe baza cîntecului țărănesc, formînd un compartiment distinct al muzicii universale, ci invers, el a încercat reînnoirea muzicii universale prin încorporarea în aceasta a unor principii active extrase din toate muzicile populare cunoscute de el, fără a face o deosebire între acestea". (Vezi C. Brăiloiu, *Les ecoles nationales* în „Histoire de la musique", publicat de Roland Manuel, Ed. Gallimard, „Encyclopedie de la Pleiade", 1963, Paris).

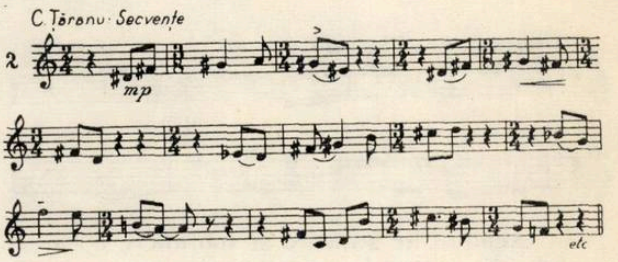
[3] Din această cauză în unele lucrări concepute în forma sonată contrastul între teme nu este la fel de conturat, ca de pildă în muzica instrumentală clasică și romantică.



Că o melodie poate avea un accentuat iz folcloric și în cazul unei structuri prin excelență cromatice o dovedește următorul exemplu extras din Simfonia Partita (pentru orchestră de coarde) de Marcel Mihalovici.



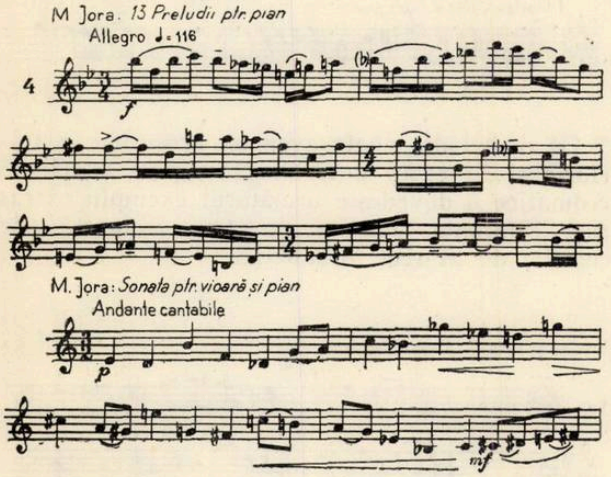
Nota folclorică și caracterul cantabil sînt proprii și unor construcții melodice care, deși luate în întregime nu seamănă cu nici un model folcloric, dar ale căror celule, luate fiecare în parte, ar putea figura în melodii populare de tip *parlando*, mai ales în acele în care cvarta mărită constituie un interval caracteristic. Un astfel de exemplu ni-l oferă de pildă tema inițială din *Secvențe* pentru orchestră de coarde de Cornel Țăranu



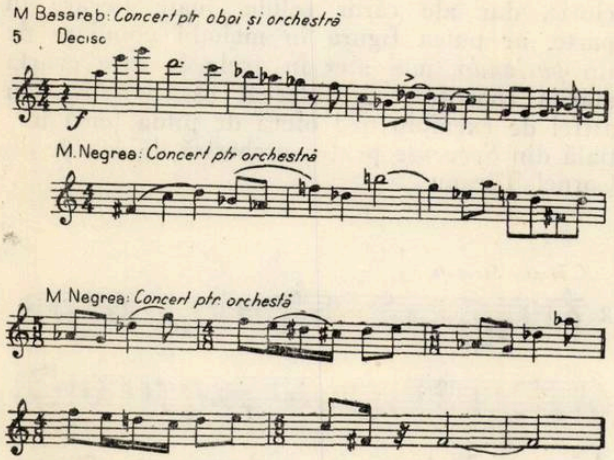
Spre deosebire de cele două exemple de mai sus, în care melodia a rezultat dintr-un mod particular de combinare a elementelor de melos popular, fără a se fi introdus în structura melodiei succesiuni de intervale nefolosite în folclorul nostru, exemplele de mai jos arată diversitatea procedeelor de stilizare pe baza îmbinării unor celule populare cu *succesiuni de intervale*, pe care poporul nostru nu le folosește în inventarea melodiilor sale.

Integrarea în structura melodică a unor astfel de înlănțuiri poate fi determinată de necesități de contrast între teme, de considerente armonice, dar mai ales de nevoia de a tălmăci

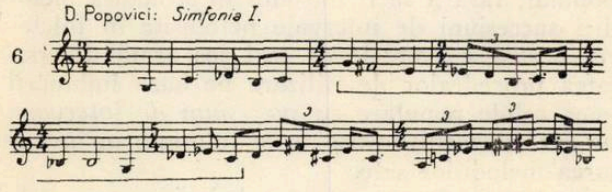
anumite zone emoționale, ca tragicul, grotescul, fantasticul etc. Astfel, și sub influența muzicii universale, au pătruns în limbajul melodic de inspirație folclorică unele succesiuni de intervale mari — septime, octave mărite, none etc. — atipice, pentru structura melodică a muzicii noastre populare.



Cazuri interesante de îmbinare a unor celule melodice cvasi folclorice, cu succesiuni de intervale necunoscute în melodiile noastre populare, le reprezintă, de pildă, exemplele de mai jos.



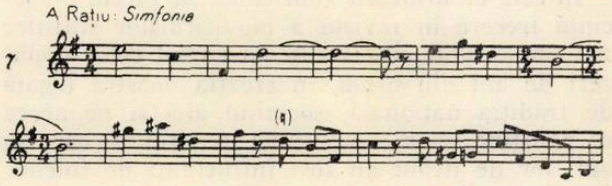
Un exemplu de stilizare și subliniere a caracterului instrumental al melodiei, rezultînd din îmbinarea unor elemente modal-populare cu succesiuni de intervale inexistente în folclor, îl reprezintă și următoarea temă din Simfonia I-a de Doru Popovici.



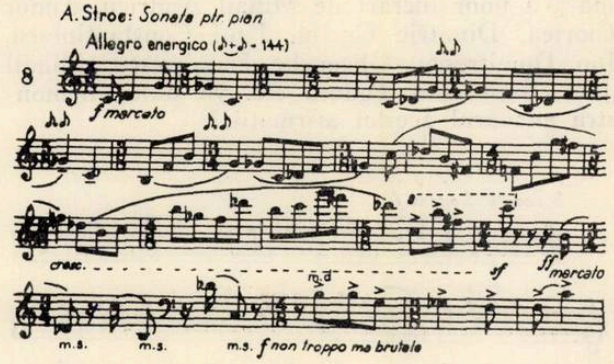
Deși din structura temei se pot desprinde clar elemente modale ca cele cuprinse în măsurile 3—4 (scara modală cu trepte mobile), în contextul general al melodiei, caracterul folcloric al unor astfel de succesiuni de sunete este mai puțin sesizabil.

Pentru lucrările menționate mai sus ale lui Cornel Țăranu și Doru Popovici este caracteristică și schimbarea permanentă a măsurilor. Deși o astfel de structură ritmică este proprie și melodiilor noastre populare de tip *parlando-giusto* și *parlando-rubato*, frecvența ei în creația noastră cultă de dată mai recentă este și rezultatul influenței unor compozitori occidentali, ca Stravinski sau Messiaen.

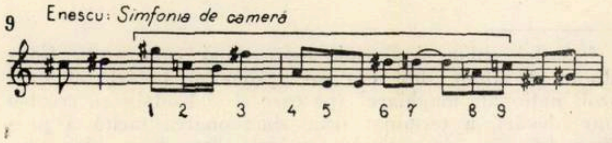
Un alt exemplu de combinare a unor celule folclorice cu succesiuni de intervale caracteristice muzicii apusene, mai ales de la postromantici încoace, îl oferă bunăoară următoarea idee muzicală din *Simfonia* lui Adrian Rațiu.



În unele cazuri, înrudirea melodiei de tip cult cu cele de tip folcloric se reduce doar la ritm, conferindu-i totuși o notă specific autohtonă, chiar și în cazurile în care succesiunea intervalelor este de altfel cu totul deosebită de cea caracteristică melodiilor noastre populare.

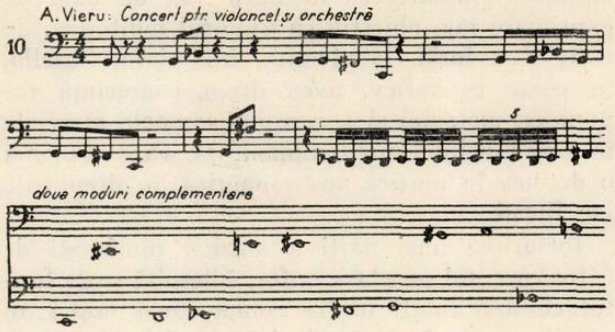


Că celule melodice folclorice pot apărea și în melodii atonal-preseriale și chiar și serial organizate, o dovedește următorul exemplu:

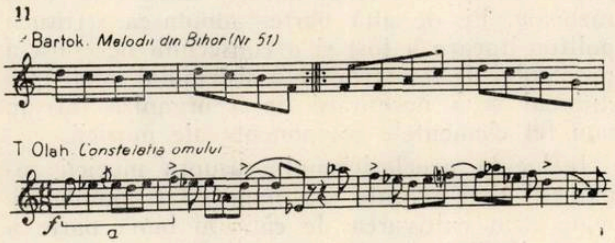


Luînd ca model modurile noastre populare, dar și sub influența teoriilor lui Olivier Messiaen, unii dintre compozitorii din generația mai tînără, formează structura melodică a unei compoziții pe baza unor succesiuni de sunete „model" inventate de ei, numite, în lipsă de alt termen, tot mod. Multe din astfel de moduri artificiale conțin elemente folclorice, dar ele sînt în general deosebite ca structură de arhaicele moduri populare. Un caz de inventare a unui mod artificial în spiritul muzicii populare

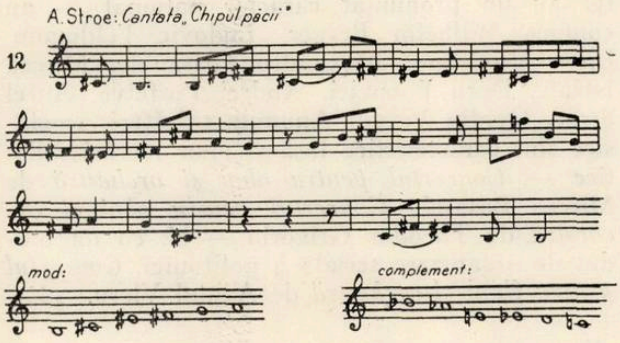
îl reprezintă de pildă acela care stă la baza părții întîi a *Concertului pentru violoncel și orchestră* de Anatol Vieru. [4]



Oratoriul „Constelația omului" de Tiberiu Olah are la bază drept mod cele cinci sunete din care este alcătuită melodia populară de mai jos, cuprinsă în culegerea de cîntece bihorene de Bartók.



Cazul unor moduri inventate de compozitor, deosebite ca structură de cele populare, îl reprezintă și acela în care Aurel Stroe a alcătuit materialul tematic al Cantatei sale *Chipul păcii.*



În domeniul muzicii pentru pian, o aplicare interesantă a principiului modal îl reprezintă Ciclul de șase piese intitulat *Ciclul evolutiv de invențiuni modale la două voci* (1964) de Gheorghe Costinescu. Autorul pornește de la folosirea modurilor arhaice existente și în muzica noastră populară, ajungînd la tratarea serial-modală a unor scări anume construite.

[4] În andantele și în finalul lucrării, compozitorul folosește teme care prin caracterul lor popular par a fi chiar citate.

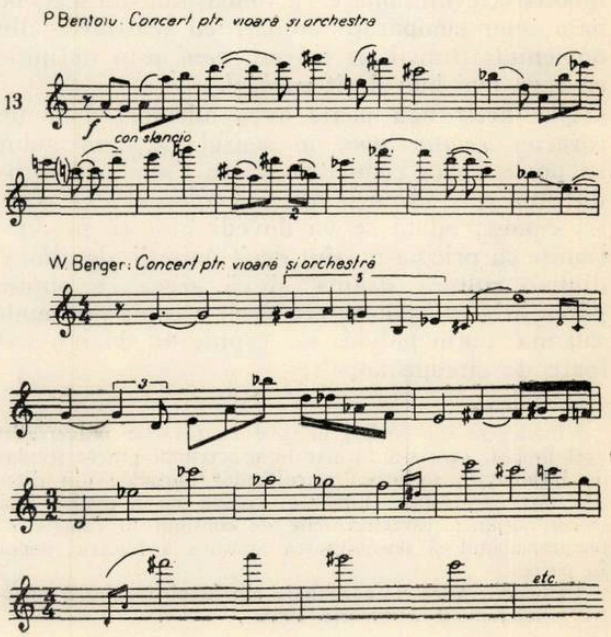
Cu scopul de a da elementelor comune ale unei compoziții o coeziune mai mare, modurile inventate de compozitor sînt folosite nu numai pentru alcătuirea melodiei, dar și a armoniei ; în astfel de cazuri succesiunea model se divide în tronsoane (2—3), care se completează în așa fel, încît în timp ce sunetele unui tronson servesc ca material melodic, sunetele celorlalte tronsoane sînt folosite pentru întregirea lor armonică.

Varietatea procedeelor de stilizare a folclorului, precum și a celor de îmbinare a elementelor ei melodico-ritmice cu cele provenite din muzica universală nu se limitează doar la cazurile citate ; ne-am mulțumit însă de a da numai cîteva din exemplele cele mai caracteristice.

Aceeași varietate o prezintă în ultimele două decenii creația muzicală românească și în privința armoniei. Structura melodiei o determină și pe aceea a armoniei ; întîlnim astfel pe lîngă tradiționala armonie funcțională și modală, caracteristică creației compozitorilor atașați ideii școalei naționale, și forme vertical-acordice rezultînd fie dintr-o organizare conform principiului modurilor complementare, fie accidental, din mersul vocilor suprapuse (în polifonia liniară), sau din aplicarea principiilor de organizare dodecafonic-serială.

Unii compozitori care la început erau influențați de muzica noastră populară, ulterior și-au creat un limbaj din care elementele folclorice au dispărut.

Un astfel de caz îl reprezintă de pildă creația lui Pascal Bentoiu, mai ales din ultimul timp. Stilul melodic al mai multor lucrări românești mai recente poate fi exemplificat prin tema întîia a Concertului său pentru vioară și orchestră, acestei lucrări fiindu-i deosebit de caracteristică o structură melodică bazată pe o succesiune de intervale mari.



Spre deosebire de acei compozitori care și-au format limbajul inspirîndu-se din folclor, alții din generația medie și tînără și-au însușit de la început un limbaj cu caracter universal. [5] Unii dintre ei au rămas atașați de tradiție, și-au lărgit însă limbajul clasico-romantic cu elemente contemporane ; alții au aderat încă de timpuriu la unul dintre curentele muzicale avangardiste. Cum însă în decursul ultimului deceniu influența acestor curente s-a accentuat tot mai mult și asupra acelor compozitori care inițial au pornit de pe platforma folclorului, dar ulterior și-au reconsiderat modul de exprimare, încep să dispară în general și trăsăturile de stil care la început îi deosebeau pe unii de alții.

În epoca noastră circulația de bunuri spirituale s-a intensificat, și astfel împrumuturile din cultura muzicală universală sînt nu numai inevitabile, dar pînă la un punct chiar necesare, dat fiind că izolarea constantă de culturile muzicale ale altor popoare, limitarea la caracterul strict folcloric al limbajului muzical, are cu timpul drept urmare o stagnare, anchilozarea în clișee academice.

După cum se știe în decursul ultimelor decenii, în muzica apuseană au apărut mai multe curente, care urmăreau — fiecare în felul său — o reînnoire a muzicii, unele — mai ales cele de dată recentă — abia mai păstrînd vreo legătură cu tradiția.

Sub influența acestor curente, nu numai la noi, dar și în alte țări în care reprezentanții de seamă ai curentului folcloric contemporan au creat pe baza elementelor muzicii populare opere de artă intrate definitiv în patrimoniul culturii muzicale universale, mulți compozitori din generația mai tînără au îmbrățișat estetica avangardistă, considerînd valorificarea folclorului în formele muzicii culte drept o fază de dezvoltare depășită. Preocupați numai de problema reînnoirii „revoluționare" a limbajului muzical, pe baza unor comparații eronate cu realizările din domeniul tehnicii, ei privesc *noul* prin definiție ca ceva mai bun decît *vechiul.*

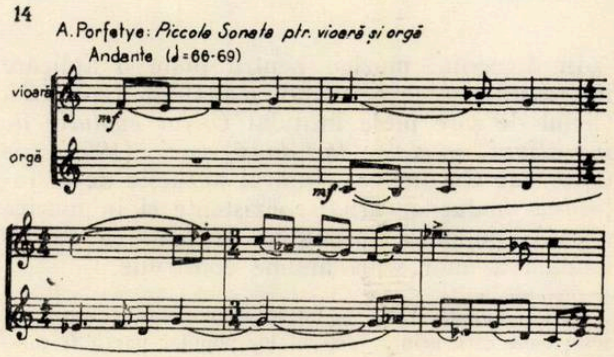
Dar acest nou poate avea adeseori doar un caracter *relativ nou,* în sensul că, „un autor își poate epata compatrioții, un timp, prin producțiuni care să nu semene cu nimic din ce aceștia cunosc, odată se va dovedi însă că producțiunile cu pricina nu sînt decît imitații ale altora, dintr-o cultură străină, și că aceea ce putuse părea originalitate nu era decît o copie mai mult sau mai puțin palidă. Iar copiile au doar o valoare de circumstanță". [6]

Primul dintre marile curente apusene care au lăsat urme importante în muzica noastră a fost *neoclasicismul.* Apărut ca o reacție împotriva individualismului exacerbat al muzicii postromantice, „întoarcerea la Bach", la un mod de exprimare mai obiectiv cu ajutorul polifoniei, de către Stravinski, Hindemith, Malipiero, Casella, în parte Prokofiev, avea drept consecință repunerea melodiei și a ritmului, ambele atrofiate în urma rolului predominant, pe care armonia o deținea în muzica postromantică, în drepturile lor firești.

Înrîurirea unei părți a muzicii românești de către curentul neoclasic a fost înlesnită și de faptul că mai mulți dintre compozitorii noștri au manifestat încă din anii lor de debut o certă înclinație spre polifonie (termenul înțeles în adevăratul lui sens ca o suprapunere de voci oarecum mai liberă de constrîngerile armonico-verticale). În multe din noile creații, polifonia a luat astfel locul contrapunctului armonic și stilului omofon, ambele caracteristice, doar cu puține excepții, muzicii noastre între cele două războaie. Pe de altă parte, adoptarea scriiturii polifon-lineare a fost și o consecință necesară a procesului de dezagregare a sistemului tonal tradițional și a necesității de a organiza într-un nou fel elementele componente ale muzicii.

Influența neoclasicismului asupra muzicii românești mai recente s-a manifestat înainte de toate prin cultivarea de către o bună parte a compozitorilor noștri a unor forme ale Barocului, în primul rînd a concertului pentru orchestră, sau a concertului pentru instrument, soli și orchestră. Cîte unul sau mai multe concerte pentru orchestră de factura neoclasică și limbaj contemporan, în afară de Tudor Ciortea și Sigismund Toduță — ale căror lucrări de acest fel au un pronunțat caracter național — au compus Wilhelm Berger, Ludovic Feldmann, Liviu Glodeanu, Alexandru Hrisanide, Mircea Istrate, Doru Popovici, Andrei Porfetye, Aurel Stroe, Ovidiu Varga. Anumite trăsături neoclasice sînt caracteristice însă și unor lucrări solistice — *Concertul pentru oboi și orchestră* de Mircea Basarab, *Concertul pentru oboi și orchestră* de Theodor Grigoriu — și, cu tot modul de organizare serială a polifoniei, *Concertul pentru flaut și orchestră* de Anatol Vieru.

14



[5] Înțelegem sub limbaj muzical cu caracter universalist acel limbaj, care s-a format în urma unui proces secular de influențare reciprocă a culturilor muzicale din diferite țări occidentale. Limbajul comun nu a anulat însă etosul național, caracteristicile de conținut în funcție de temperamentul și sensibilitatea artistică a fiecărui popor în parte.

[6] Dumitru Micu, „Coordonate ale înnoirii culturii noastre", Scînteia, 9 decembrie 1966.

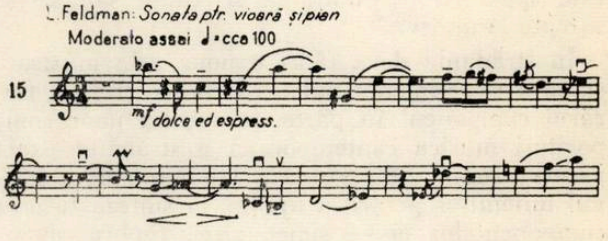
În timp ce reprezentanții neoclasicismului erau legați încă de tradiție și opuneau procesului tot mai anarhic de descompunere a tradiționalului sistem armonic și dezagregării tonale, organizarea muzicii cu ajutorul polifoniei (care în ciuda caracteristicii ei contemporane era totuși de esență tonală), reprezentantul principal al expresionismului, Arnold Schönberg și puțin timp înaintea lui, Mathias Hauer, [7] n-au întrevăzut altă ieșire din impasul în care a ajuns muzica în urma unilateralei dezvoltări în direcția unui limbaj armonic extrem de diferențiat și rafinat, decît prin înlocuirea sistemului tonal cu cel dodecafonic-serial.

Deși curentul dodecafonic-serial a apărut în muzica europeană aproape concomitent cu cel neoclasic, la noi el nu a putut prinde rădăcini atîta timp cît majoritatea compozitorilor noștri, fideli tradiției naționale, au rămas atașați de izvoarele folclorice. Astfel, în timp ce neoclasicismul și-a exercitat influența sa asupra unor compozitori români,Dinu Lipatti (Concertino), Filip Lazăr (Concerto grosso), Ionel Perlea (Variațiuni simfonice), Matei Socor (Concert pentru orchestră), încă înainte de cel de-al doilea război mondial, dodecafonismul-serial și-a cîștigat un număr mai mare de adepți printre compozitorii români abia în cei aproximativ zece ani din urmă.

În creația lui Schönberg și a primilor ei discipoli Alban Berg și Anton Webern, organizarea serială s-a mărginit doar la intervalele ce alcătuiesc melodia ; în cursul dezvoltării ulterioare a sistemului aplicarea principiului serial s-a extins — după cum vom arăta în cursul expunerii noastre — și asupra altor proprietăți ale sunetelor componente (durată, timbru, atac etc.).

În muzica românească sistemul dodecafonic-serial și-a exercitat în chipuri diferite influența sa, și astfel pe lîngă compoziții în care doar numai temele au o structură serială, diversitatea modului de aplicare a sistemului a ajuns recent pînă la organizarea serială integrală. În timp ce, de pildă, Wilhelm Berger înclină mai mult spre a da doar temelor sale o structură dodecafonică, iar Anatol Vieru folosește numai sporadic sistemul, alții, ca Dan Constantinescu, Ludovic Feldmann, Alexandru Hrisanide, Mircea Istrate, Ștefan Niculescu, Myriam Marbe, Doru Popovici, Cornel Țăranu etc., construiesc lucrările lor mai recente pe baza aplicării mai ample a sistemului serial. [8]

Iată o astfel de temă dodecafonică :



În multe cazuri, în care melodia este alcătuită în mod predominant din succesiuni de mari salturi intervalice, se ajunge la acea limită, dincolo de care melodia nu mai poate fi sesizată ca o succesiune coerentă de sunete, decît doar pe baza relațiilor ei cu alte voci sau cu substructura ei acordică.

În vremea apariției în muzica europeană a sistemului dodecafonic-serial, acesta a fost considerat de către adepții tradiționalului sistem tonal drept începutul unei noi ere muzicale. Făcînd abstracție de faptul că modul de organizare serială folosit de Anton Webern a constituit temelia pentru apariția unor creații cu caracter tot mai abstract și mai ermetic, în perspectiva istorică pe care o avem astăzi, putem aprecia că serialismul, cu tot caracterul inedit,

---

[7] Erich Schmale, „Schweizerische Musikzeitung", 1948, nr. 7 : „Ne-am trezit dintr-un spirit eminamente burghez, secolul XIX-lea, din visuri romantice și ne-am găsit într-o lume de beton, oțel și sticlă, în care au devenit active puteri noi și periculoase, energii explosive, care au spart relațiile sociale vechi, tot așa cum artele noastre au spart formele ei vechi. Două războaie mondiale (și cauzele lor sociale) au avut ca efect o distrugere din punct de vedere politic și economic, lăsînd numai ruine, fapt care și-a găsit expresia adecuată într-o artă haotică. (Autorul se referă la situația în anumite țări caracterizate în perioada postbelică prin predominarea tendințelor amintite. Nota autorului). Poate tocmai ca reacție, dintr-o dorință a unei ordine, a rezultat sistemul dodecafonic, ce a fost creat de muzicianul vienez Joseph Mathias Hauer, dezvoltat într-o muncă lungă și anevoioasă — un sistem care urmează legi cu totul noi, precise și clare ca acelea ale jocului de șah."

După cum se știe, într-o bună parte a muzicii europene tradiționalul sistem tonal, care pînă acum asigura coeziunea elementelor componente ale muzicii, a fost înlocuit de Arnold Schonberg în compozițiile sale de după 1920, cu un sistem chemat a le da coeziunea necesară pe baza *seriei*, a unui *șir model*, alcătuit după un anumit fel din cele 12 semitonuri ale gamei cromatice. Modul în care sînt orînduite sunetele, ordinea în care ele se succed, păstrată în mod consecvent, atît în sens orizontal-melodic, cît și vertical-acordic, ordine presupusă de a putea fi recognoscibilă de ascultător atît în melodie, cît și în armonie, constituie factorul de unificare a componentelor unei compoziții. Spre deosebire de muzica tonală, în care între sunetele unei melodii și între succesiunea de acorduri există o ierarhie și o anumită forță de atracție, în melodia și armonia dodecafonic-serială acestea au dispărut, fiecare sunet al melodiei și fiecare acord avînd un rol egal.

În timp ce pentru compozitor sistemul serial reprezintă un mijloc eficace de organizare a materialului sonor, pentru auditor însă logica acestei organizări, bazate pe multilaterala valorificare orizontală și verticală a relațiilor intervalice ale seriei prestabilite, adeseori nu devine clară decît în urma unei analize detailate „de visu" a lucrării audiate. Trebuie adăugat însă că tehnica imitatorică, larg folosită în muzica dodecafonică-serială, adoptată din muzica vechilor maeștri neerlandezi (franco-flamanzi), contribuie la o mai organică coeziune a materialului sonor, facilitînd astfel și înțelegerea construcției formale.

[8] Trebuie precizat însă că structura unei melodii seriale — caracterul mai vocal sau mai abstract-instrumental al ei — este în funcție și de sfera culturală căreia îi aparține compozitorul. Astfel în timp ce structura melodică la majoritatea compozitorilor germani, francezi și a celor din țările nordice, are chiar și în muzica vocală un caracter abstract, acela al compozitorilor italieni și — sub influența tradiției noastre melodice — a multora dintre compozitorii noștri, are în mod frecvent un caracter vocal-cantabil.

de organizare a materiei sonore nu era începutul, ci sfîrşitul unei indelungate epoci în care muzica era înainte de toate un mijloc de exprimare a sentimentelor. Cunoscutul exeget al muzicii lui Schönberg, Theodor Wiesengrund-Adorno, în „Filozofia muzicii noi", voind să sublinieze caracterul emoţional al muzicii, spune că „muzica şi plînsul au origine comună" şi că „ambele deschid buzele omului crispat, eliberîndu-l". [9]

Se pare că „noua eră" muzicală se anunţă prin tendinţa tot mai accentuată a multor compozitori contemporani (europeni, americani, japonezi etc.) de a elimina din muzică „inutilul balast" emoţional. Aceştia par a împărtăşi unele din păreri mai vechi, printre care de exemplu şi cea a lui Stravinski. Deşi acest mare inovator nu a încetat niciodată de a compune o muzică „expresivă", el era totuşi convins despre caracterul inexpresiv al muzicii, afirmînd că : „eu consider muzica fiind prin esenţa ei neputincioasă de a exprima orice ar fi, un sentiment, o atitudine, o stare psihică, un fenomen al naturii etc. ; expresia nu a fost niciodată o proprietate imanentă a muzicii. Fenomenul muzicii este dat cu singurul scop de a institui o ordine în lucruri (dans les choses) ; pentru a fi realizată, se cere, în mod necesar şi în mod unic, o construcţie. Odată construcţia făcută, ordinea atinsă, totul este spus. Ar fi inutil să se caute sau să se aştepte la altceva." [10]

În străduinţa de a făuri o nouă artă muzicală şi de a experimenta valoarea constructivă a fiecărui component în parte, în creaţia unor compozitori muzica contemporană a străbătut exact invers drumul pe care ea l-a parcurs de-a lungul mileniilor pentru a ajunge la sinteza tuturor componentelor ei — sunet, ritm, timbru, melodie, polifonie şi armonie — rezultînd impresionanta complexitate a muzicii europene de pînă acum.

În cursul acestui proces, asistăm, printre altele, la fenomenul emancipării ritmului de celelalte componente ale muzicii, realizîndu-se construcţii sonore numai pe baza ritmului. Desigur, problema „revitalizării" muzicii europene cu ajutorul ritmului, chircit în perioada expresionistă în urma dezvoltării hipertrofice a armoniei, a preocupat pe unii dintre cei mai reprezentativi compozitori din timpul nostru, ca Stravinski, Bartók, Messiaen etc. ; dar oricît de important a fost rolul pe care aceşti compozitori l-au încredinţat în lucrările lor ritmului, el era întotdeauna asociat şi cu alte elemente, avînd o vădită funcţie expresivă. Compunerea unor lucrări reduse la ritm şi sonoritate este astfel o apariţie relativ recentă, prima compoziţie de acest gen, care realmente s-a impus *Ionisation pentru 40 de instrumente de percuţie*, fiind compusă în 1931 de Edgar Varèse.

La noi, o astfel de lucrare bazată numai pe ritm este *Studiul* pentru 10 instrumente de percuţie de spaţiu şi ritm (1966), de Tiberiu Olah.

Desigur că şi în cazul unor asemenea lucrări poate fi invocată de către autor tradiţia, prin întoarcerea la ancestralele forme ale ritualelor magice, urmărindu-se şi efectul de incantaţie cu ajutorul instrumentelor de percuţie. Oricît de interesante ar fi însă astfel de lucrări, ele nu pot avea aceeaşi semnificaţie expresivă, ca aceea proprie unor compoziţii bazate pe organica complexitate a tuturor componentelor muzicii.

În dorinţa de a găsi noi elemente sonore, sau de a conferi unor componente ale ei, care pînă nu de mult deţineau doar un rol secundar în ierarhia mijloacelor de expresie, o funcţie nouă — ca de pildă culoarea timbrului instrumentelor — s-a ajuns la muzica bazată pe melodia timbrurilor.

În cunoscutul său *tratat de armonie*, Arnold Schönberg, vorbind despre noile perspective deschise creaţiei prin valorificarea timbrurilor şi despre posibilitatea de a substitui melodia tradiţională prin „Klangfarbenmelodie", spune următoarele : „Eu nu pot să fiu întru totul de acord cu deosebirea care, în mod obişnuit, se face între culoare şi înălţimea sunetului. Găsesc că sunetul se face remarcat prin timbrul său, înălţimea sunetului fiind doar una din dimensiunile acestuia. Culoarea sunetului este deci domeniul (Bezirk) cel mare, iar înălţimea, o parte a acestuia. Înălţimea nu este deci altceva decît timbrul măsurat într-o anumită direcţie. Dacă este deci posibil de a se construi din timbruri, care se deosebesc prin înălţime, forme *(Gebilde)* pe care le numim melodii, succesiuni a căror coeziune produce un efect asemănător cu acela pe care-l produc ideile, atunci trebuie să fie posibil de a construi, din ceea ce numim în general timbre, succesiuni a căror legătură are un efect logic, echivalent cu acela pe care-l considerăm satisfăcător în cazul melodiei bazate pe diferenţe de înălţime. Aceasta pare a fi o fantezie, dar despre care am ferma convingere că va fi realizabilă în viitor. [11]

După cum se ştie, exploatarea diferitelor timbruri instrumentale cu un accentuat rol expresiv, este proprie abia muzicii romantice (începînd cu Hector Berlioz). În stilul polifon al barocului, timbrurile serveau doar pentru o mai clară diferenţiere a vocilor suprapuse, iar în muzica clasicilor vienezi, pentru o mai plastică scoatere în relief a caracterului contrastant al temelor. În orice caz, funcţia lor expresivă a fost de o importanţă secundară faţă de acelea pe care le au în unele lucrări contemporane, bazate în special pe valorificarea efectelor timbrale. Vorbind despre o nouă lucrare a lui György Ligeti, unul dintre compozitorii avangardişti de azi, revista germană „Die Welt" afirmă următoarele : „Este meritul lui Georg Ligeti de a fi ridicat elementul creator de atmosferă, so-

[9] „Philosophie de la nouvelle musique", Ed. Gallimard, Paris, 1962, pag. 137.

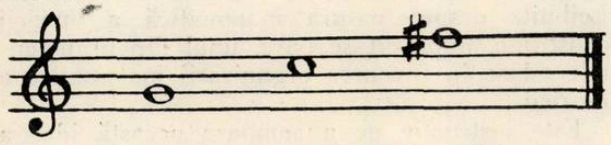
[10] Igor Stravinski, *Poethique musicale*, Ed. Le Bon Plaisir, Paris, 1965.

[11] A. Schönberg : Harmonielehre, Ed. Universal, Viena, pag. 192.

noritatea și culoarea deasupra tradiționalului rang al unui simplu adaos, dîndu-i rolul de element central al unei compoziții. Și în Concertul său de violoncel el urmărește o astfel de coloristică, fără ca muzica — și în această constă de fapt valoarea artistică a lui Ligeti — să devină cețoasă-difuză.

În muzica românească au fost compuse în ultimul timp mai multe lucrări, în care elementul coloristic, ca element expresiv central, se îmbină — ca de exemplu în *Arcade* (1963) de Aurel Stroe, *Simetrii* (1963) de Cornel Țăranu, *Coloana infinită* (1962) de Tiberiu Olah — cu o riguroasă construcție, după un anumit „sistem de reguli, care determină succesiunile intervalelor și duratelor, stabilesc simultaneitatea sunetelor, densitatea și construcția muzicală". [12]

Coloana infinită, reprezintă un caz constructiv de organizare matematică a materialului sonor. Lucrarea nu conține teme în sensul tradițional al noțiunii, cu un profil melodic și ritmic bine conturat, temele fiind înlocuite cu succesiuni de intervale organizate după principiul modurilor complementare prin transpunerea tronsonului inițial,

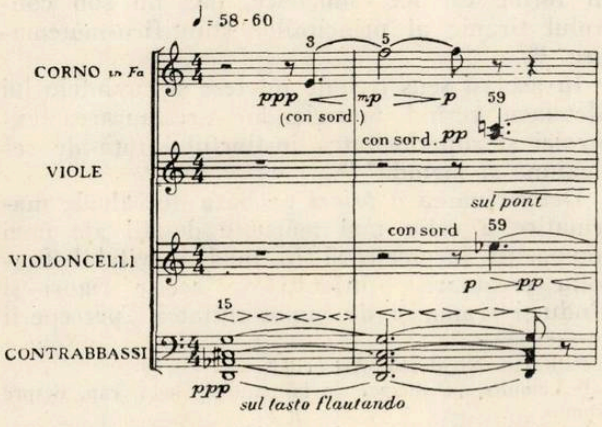


totalizînd pînă la urmă cele 12 sunete ale gamei cromatice.

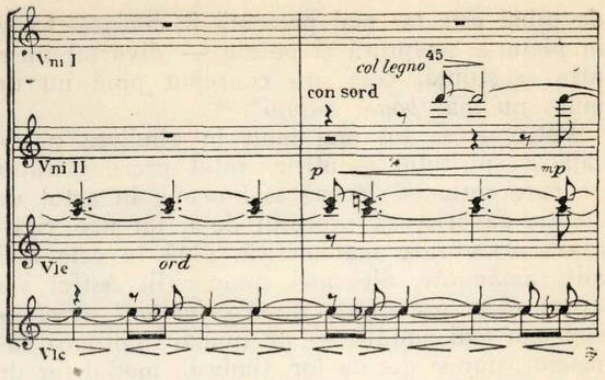
Construirea formei muzicale, organizarea materialului sonor, se face astfel pe baza stabilirii duratelor sunetelor după următorul șir matematic :

3 5 9 15 23 33 45 etc.
2 4 6 8 10 12

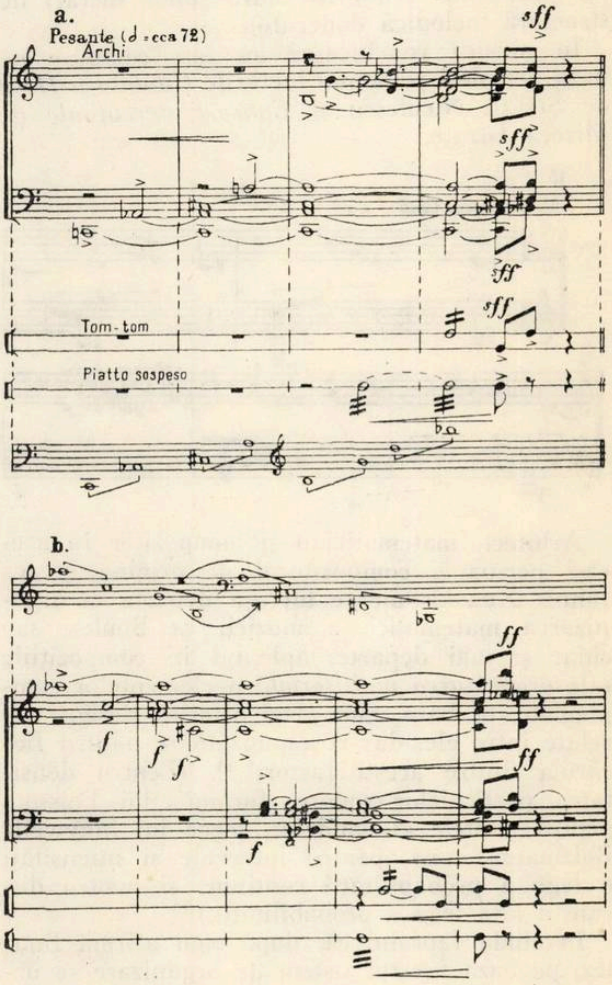
Unitatea de măsură fiind optimea, cifra 3 aleasă de compozitor reprezintă durata primului sunet, egal cu trei optimi, durata următoarelor sunete rezultînd din adunarea cifrei din șirul de sus cu cifra corespunzătoare din șirul de jos ; astfel durata celui de al doilea sunet va fi 3+2, în total 5/optimi durata sunetului al treilea 5+4=9/optimi etc.



[12] Citat extras din declarația lui Aurel Stroe, apărută în caietul-program al Filarmonicii „G. Enescu", București.



Un alt mod de organizare, care parțial stă la baza lucrării *Simetrii* de Cornel Țăranu, constă din intrarea succesivă a unor sunete orînduite pe baza intervalului de sextă, întîi în mers ascendent apoi descendent, formînd ideea principală a lucrării. Urmează apoi o idee secundă cu un profil melodic mai conturat, precum și cîteva variații ale primei idei, piesa încheindu-se cu revenirea într-o formă puțin schimbată a ideii principale.



În urma caracterului tot mai raționalist al operelor muzicale, se tinde spre anularea deosebirilor între artă și știință. La aceste tendințe se referă acele păreri, apărute la noi, după care, „asistînd la o infiltrare a gîndirii științifice în diferite ramuri ale artei — gîndirea matematică

de pildă este tot mai prezentă în muzică, ca și în pictură, sculptură și poezie — divorțul între artă și știință, cum era conceput pînă nu de mult, nu mai *poate dăinui*". [13]

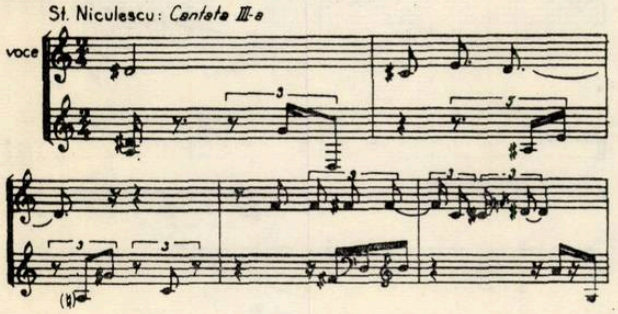
Pătrunderea tot mai mult în gîndirea muzicală a spiritului științific, rolul precumpănitor pe care rațiunea începe să-l ocupe în actul de creație favorizează procesul de o tot mai riguroasă organizare matematică, pînă în cele mai mici amănunte, ale unei compoziții. Astfel s-a ajuns să se organizeze, după *principiul seriei* — cum am mai amintit — nu numai înălțimea sunetelor, dar și durata lor, timbrul, modul lor de atac, densitatea conglomeratelor de sunete suprapuse și s-a trecut, în ultimul timp, chiar și la organizarea serială a „spațiului sonor".

Primul care a aplicat principiul organizării seriale integrale a fost Olivier Messiaen în unul din cele patru *Studii de ritm*, compuse în 1949, pentru pian, în cel intitulat *„Mod de valori și de intensități"*. Lucrarea lui Messiaen avea încă o structură ; elevul său Pierre Boulez, însușindu-și principiul de organizare integrală, l-a aplicat (din anul 1950) în cadrul unor lucrări de structură melodică dodecafonică.

În muzica românească au fost compuse pe baza aceluiași principiu lucrările *Cantata a III-a* de Ștefan Niculescu și *Concert stereofonic* de Mircea Istrate.

18

St. Niculescu: *Cantata III-a*



Arhitect, matematician și compozitor în aceeași persoană, compozitorul de origine greacă Iannis Xenakis merge tot așa departe în organizarea matematică a muzicii ca Boulez, sau chiar și mai departe, aplicînd în compozițiile sale *organizarea multiserială* a elementelor componente, pe baza unor „legi diferite, desigur corelate între ele, dar corespunzătoare naturii fiecăruia dintre acești factori" [14]. (Pentru densitatea particulelor sonore, formula lui Poisson, pentru pantele glissandelor, legea lui Maywell-Bolzmann-Gauss, pentru intervale și intensități o lege a probabilității continue, și pentru durate o altă lege a probabilității.) [15]

În ciuda faptului că, după cum afirmă Boulez, pe baza acestui sistem de organizare se urmărește „Căutarea libertății prin disciplină", în condițiile constrîngerilor multiple, presupusa libertate trebuie să devină iluzorie. Eliminîndu-se elementul expresiv în sensul tradițional al noțiunii, este evident că asemenea compoziții nu pot da decît o satisfacție de ordin pur intelectual.

Se mai afirmă că atitudinea compozitorului de a decide, pe calea rațiunii, care anume din soluții oferite de imaginație le va alege, este în fond o atitudine „identică celei din procesul de creație al oricărui mare compozitor din trecut" [16]. Este verosimil că actul de creație muzicală, întruparea elementului emoțional în forma sonoră și posibilitatea ascultătorului de a sesiza conținutul, grație construcției logice a formei, avea și în trecut anumite legi matematice la temelia lor, dar în creația marilor compozitori aceste legi au fost active în mod subconștient și nu pe baza aplicării deliberate a unor teorii matematice.

Filozoful german Gottfried Wilhelm Leibnitz susținea că „muzica este un exercițiu matematic, un act al spiritului care nici nu observă că se gîndește cu numere" [17]. Această părere a lui Leibnitz despre natura matematică a muzicii constituie, după cît se pare, unul din argumentele aduse în favoarea organizării matematice a muzicii.

Este instructiv de a compara această idee a unui om de știință cu aceea a unui artist creator. George Enescu, în a cărui operă muzicală trebuie admirate în egală măsură atît logica construcției, cît și bogăția și forța conținutului emoțional, afirma în legătură cu legile matematice active în muzică, următoarele : „Este adevărat că muzica este înrudită cu matematica. Dar marii compozitori n-au fost matematicieni ; sau dacă vreți au fost, dar în mod inconștient. Geniul lui Bach a simțit corelația superioară între părțile constitutive ale operelor lui. Opera aceasta poate exprima firește raporturi și proporții matematice, dar Bach n-a ajuns la ele pe cale deductivă. El n-avea timp să se dedea unor exerciții logice. Năvala sentimentelor, efervescența ideilor se organizau de la sine în forme estetice, simetrice, dar nu sub controlul tiranic al principiilor științifico-matematice" [18].

În același sens trebuie înțelese și cuvintele lui Messiaen cerînd muzicienilor „restaurarea expresiei și superioritatea instinctului față de reflexiune și metodă" [19].

Determinarea *a priori* pe baza de calcule matematice a celor mai mărunte detalii ale unei compoziții încorsetează în mod inevitabil fantezia creatoare. Stînjeniți de aceste rigori și dîndu-și seama și de imposibilitatea „perceperii

[13] Vezi părerile exprimate de Mihai Brediceanu în articolul „Cultura artistului contemporan", Scînteia, 25.VI. 1967.

[14] Ștefan Niculescu, „Aspecte ale gîndirii teoretice și stilistice la Xenakis și Boulez", revista „Muzica", nr. 6/ 1967.

[15] Ibidem.

[16] Ștefan Niculescu, Art. cit.

[17] Leibnitz, „Principes de la nature", 1714, cap. despre frumos.

[18] „George Enescu", volum publicat de Academia Republicii Socialiste România, Ed. Muzicală, 35—36.

[19] Pierette Mari, op. cit., pag. 7.

[20] Ștefan Niculescu, art. cit.

detaliului în caz de viteză prea mare a desfășurării"[20], compozitorii au ajuns la ceea ce se numește *aleatorism*, asigurarea unui anumit rol al neprevăzutului, unei anumite libertăți improvizatorice, interpretul avînd posibilitatea de a improviza în anumite părți al unei lucrări pe baza indicațiilor date de compozitor.

Lucrări românești care conțin părți aleatorice au scris Dan Constantinescu (Trio pentru pian vioară, clarinet, 1964, Cvartet pentru pian și coarde, 1965—66), precum și Alexandru Hrisanide (Cantata pe versuri de Mallarmé și lucrări de muzică de cameră).

În ultimul timp se pot observa în muzica apuseană și alte schimbări decît cele arătate pînă aici. De-a lungul unui proces milenar de selectare, s-a produs o categorică diferențiere între sunetul muzical cu înălțime determinată și între zgomot (sunet cu înălțime nedeterminată), selectare care a făcut apariția a ceea ce pînă în prezent s-a înțeles de a fi muzică. În urma înglobării zgomotului în rîndul mijloacelor de construcție a unei „opere de artă", există pericolul de a fi atacată însăși temelia muzicii, de a se anula și pe această cale efectul ei emoțional.

În urma dorinței de a descoperi mereu timbruri instrumentale inedite și ca urmare a perfecționării aparatelor electronice emițătoare de sunete, a apărut în 1948 „muzica electronică" rezultînd din experimentele inginerului Pierre Scheffer și ale colaboratorilor săi. Azi în multe centre europene există laboratoare în care se fac cercetări și în domeniul muzicii concrete, muzica electronică cîștigînd numeroși adepți printre compozitori.

Cu toate că în ultimul timp și Olivier Messiaen, personalitate proeminentă a muzicii contemporane, acordă un interes crescînd pentru muzica electronică, el și-a exprimat totuși și o anumită rezervă față de aceasta, spunînd că: „Dezumanizarea caracterizată prin absența interpretului constituie, concomitent cu anexarea imperiului zgomotelor, ceea ce se pare că opune muzica concretă intregului (à tout le reste) univers muzical.[21]

Persistînd pe acest drum de dezumanizare a muzicii, creația respectivă reflectă tot mai mult procesul de mecanizare a vieții, efectelor dăunătoare ale civilizației materiale, a uluitoarelor progrese tehnice. Or, în această situație, în care masinalismul amenință să pună stăpînire pe om, este cu atît mai necesară o muzică, ce acționînd nu numai asupra intelectului, ci și asupra resorturilor celor mai intime ale vieții noastre sufletești, redînd în esență dinamismul stărilor noastre emoționale, să producă acel „Catharsis", care încă de la vechii elini a fost considerat ca fiind unul din rosturile majore ale muzicii.

În urma persistenței cu care compozitorii din Apus și din alte părți ale lumii stăruie pe calea unor inovații tot mai radicale, în urma caracterului ezoteric al muzicii se ajunge, în mod firesc, la o accentuată izolare a ei de marele public. Acest proces prin care muzica se distanțează în măsură crescîndă de capacitatea de înțelegere a iubitorilor de muzică se datorește și convingerii unor compozitori după care, spre deosebire de manifestări mai simple ale muzicii (cîntec popular, muzică distractivă, muzică de film, operetă etc.) accesibile unui public mai larg, *arta muzicală propriu-zisă* (pentru care în limba germană există termenul de *Tonkunst*, cu un sens diferit de acel general de *Musik*, întrebuințat pentru indicarea oricărui fel de manifestare muzicală), s-a adresat întotdeauna numai unei elite spirituale, unui cerc restrîns de „inițiați".

Din istoria muzicii știm că creația unor inovatori, ca Berlioz, Liszt, Wagner, Debussy, Stravinski, Bartok, nu s-a impus nici ea dintr-o dată, ci abia după cîțiva ani, cînd publicul s-a familiarizat cu noul mod de exprimare, opera muzicală a acestor inovatori a cîștigat adeziunea iubitorilor de muzică.

În ceea ce privește noile curente muzicale, situația este deosebită. Astfel, de pildă, cu toate că de la apariția primelor compoziții dodecafonic-seriale ale lui Schönberg a trecut aproape o jumătate de secol, nici chiar lucrările sale cele mai reprezentative de acest fel nu ocupă încă în viața muzicală mondială același loc pe care lucrările oricăruia dintre inovatorii amintiți mai sus, le-au cucerit în mai puțin de un deceniu. Deocamdată, aderenții muzicii avangardiste se recrutează din publicul participant la festivalurile internaționale de muzică contemporană.

Dacă ar fi să-l credem pe Pierre Boulez[22], această rezervă a publicului, avînd un nivel mediu de înțelegere a artei muzicale, s-ar datora exclusiv unei obișnuințe prea mari cu formele vechi ale muzicii, unei lene spirituale, incapaci-

---

[21] În ce constă acest nou fel de muzică, se poate deduce din explicațiile aflate pe coperta primului disc pus în comerț, pe care au fost imprimate unele dintre primele „compoziții" de muzică concretă, aparținînd în afară de Pierre Scheffer și altor autori de muzică experimentală, ca Pierre Henri și Philippe Artuys. Dintre diferitele moduri de a prezenta marelui public muzica concretă, cel mai în uz este acel de asociere cu muzicele așa-zise „electronice". În realitate, departe de a fugi de realismul sonor prin recurgere la electron, muzica concretă culege de preferință zgomote reale, naturale și nu sintetice pe care le redă apoi cu ajutorul unor instrumente speciale, cum este de exemplu fonogenul. Fonogenul care permite desfășurarea înregistrării pe bande magnetice cu viteze diferite, permite și deplasarea țesăturii sunetelor, considerate pînă în prezent ca fixe, cum ar fi sunetul unui clopot sau vibrația unui timpan. Așadar, muzica concretă ține mai mult de acustică decît de electronică. Într-o oarecare măsură, această tehnică a fost caricaturizată, considerîndu-se pe drept înrudită cu aceea a producerii de zgomote. Într-adevăr, Pierre Scheffer și colaboratorii săi recurg cu predilecție la zgomote ca izvor al sunetului, însă după ce a fost filtrat, modulat, transpus, acest zgomot este în asemenea grad de nerecunoscut de compozitorii de muzică concretă, încît ei trebuie să aibă grijă să-și numeroteze „buclele" ca să și-le recunoască, atît se deosebesc de mult de sursa lor originară".

[22] Pierre Boulez, „Estetică și fetișism", apărut în traducere germană în revista „Melos", nr. 7/8 din 1967.

tății de a se ridica printr-un efort de gîndire la înțelegerea noii arte. Adevărul ar putea să fie însă altul. Nu există om care să nu fi simțit vreodată nevoia de a exterioriza stările sale sufletești prin reproducerea unei melodii sau de a se lăsa mișcat de o muzică corespunzătoare sensibilității și gradului său de înțelegere. Acest fenomen îndeobște cunoscut, precum și ancestrala origine a muzicii în manifestările psihofiziologice, ca formă de exteriorizare prin sunete nearticulate a excitației nervoase ce însoțește afectele [23], explică poate îndeajuns, cauza pentru care marea majoritate a oamenilor sînt profund atașați de o muzică ce se adresează înainte de toate acelor resorturi sufletești în care au loc procesele noastre emoționale.

Concomitent cu tendințele tot mai accentuate din ultimul timp ale compozitorilor de a crea construcții sonore pe baza aplicării unor formule matematice, de a anula deosebirea esențială existentă pînă în prezent între artă și știință se manifestă și una contrarie, de esență anarhică, propovăduită de compozitorul John Cage și de adepții săi, care, decretînd falimentul culturii muzicale europene, urmăresc crearea unei noi „arte muzicale", în care zgomotul, diverse timbre și ritmuri se îmbină pe baza doar de impulsuri momentane într-o formă cu totul improvizatorică.

În astfel de condiții, în care se tinde spre lichidarea definitivă a tradiției, fie printr-o supraorganizare matematică a sunetelor fie prin descompunerea muzicii în elementele ei, urmărindu-se deci crearea unei arte izvorîtă din cu totul alte concepții estetice, decît acele care au stat la baza multiseculare culturi muzicale europene, se nasc îndoieli firești în privința viitorului muzicii.

Se pare însă că după anii de înfrigurate căutări de a reînnoi muzica pe căi revoluționare, urmează acum, pe plan mondial, o perioadă în care se urmărește realizarea unei sinteze a „cuceririlor" disparate, precum și restabilirea legăturii cu tradiția. Acest fenomen al restaurării se datorește probabil pe deoparte rezistenței nediminuate a publicului împotriva exceselor avangardiste, pe de altă parte înțelegerii de către compozitori a faptului că posibilitățile de inovație fiind deocamdată epuizate [24], există pericolul de a cădea în șablon, de anchilozare în procedeele stereotipe, de repetare a anumitor forme devenite clișee.

Restabilirea legăturii cu tradiția nu înseamnă desigur revenirea exactă la vechile forme muzicale, care azi nu mai au aceeași semnificație ca în trecut, ci înțelegerea tradiției în sensul superior al unei colaborări — după cum spunea Enescu — „între spiritul și sensibilitatea artistului, în concordanță cu natura umană." [25]

În mod inevitabil procesul de dezvoltare a muzicii pe plan universal va exercita și în viitor influența sa asupra muzicii culte românești dar depinde de forța creatoare a compozitorilor noștri dacă opera lor va fi o simplă imitație a noilor forme artistice, ce se vor cristaliza în viitor după această îndelungată și laborioasă perioadă de căutări ale muzicii de avangardă, sau muzica românească va avea profilul ei caracteristic, expresia propriei noastre sensibilități artistice. Numai în acest caz ea va putea însemna o valoroasă contribuție la îmbogățirea culturii muzicale mondiale.

[23] Gemetele prin care este exprimată durerea, exclamațiile prin care se manifestă uimirea, bucuria, țipetele de groază și furie etc., au constituit probabil acel material sonor *pre-muzical*, din care într-un stadiu mai avansat în asociere cu vorbirea recitată și cu ritmul, au luat naștere cu ajutorul vocii primele manifestări muzicale, prima succesiune coerentă de sunete, melodiile primitive ale omului preistoric.

[24] Este deosebit de interesantă părerea lui Messiaen despre posibilitățile de dezvoltare ale muzicii, afirmînd că, „Muzica din punct de vedere armonic, a atins în prezent plafonul ei. Nu muzicienii secolului al XX-lea vor fi acei care vor sparge aceasta. Va trebui să se aștepte două-trei sute de ani pentru o reînnoire în acest sens. Din contră, celelalte elemente ale muzicii, ca ritmul, atît de mult timp uitat, durata, timbrul, atacul, intensitatea, au ajuns în zilele noastre la o mare cinste". Pierete Mari, „Olivier Messiaen", Ed. Seghers, 1967, pag. 35.

[25] Volumul citat „George Enescu", editat de Academia Rep. Soc. România, 19, pag. 33.

Opinii despre sensurile muzicii astăzi

Alexandru Pașcanu

Mai întîi o precizare privind „discuțiile" în jurul problemelor de muzică: eu personal sînt convins că aceste probleme nu se rezolvă prin discuții, practica demonstrîndu-ne că în muzică mesele rotunde sînt de fapt „pătrate". Fiecare partener se fixează pe poziția laturii sale, ferm convins că își slujește idealul. În felul acesta, soluțiile intermediare sînt practic vorbind, excluse. Fiecare pleacă precum a venit.

Cu toată ineficiența unor asemenea discuții, simt totuși nevoia (este, dacă vrem, un simptom de apărare) de a discuta, date fiind atacurile avangardei. Cu greu ne-am putea imagina grotescul acelei situații în care de pildă un Bach, Mozart sau Beethoven și-ar analiza sau expune — în fața melomanilor și a criticii — sistemele după care compun.

Un prim punct: după părerea mea, critica a făcut un mare rău muzicii contemporane. Pe de-o parte, nemaiavînd ce să dezgroape din manuscrise și biografii, pe de-alta neposedînd — în numeroase cazuri — o pregătire muzicală suficientă (poate că criticii n-au vibrat niciodată la marile capodopere muzicale!), unii s-au găsit în situația și pe postul de critici muzicali și „esteticieni", căutînd noi idoli la zi *pe care și-i făureau în laboratorul sau biroul lor de lucru. De foarte multe ori, lucrul acesta nu era de loc dezinteresat — am putea spune poate, mai laconic, că „afacerea a început să renteze"..*

Din nefericire însă, „marfa" negociată nu avea căutare prin ea însăși, ea se cerea susținută printr-o reclamă cotidiană, prin căutări de principii (chiar sofistice), prin așa-zise „estetici" care durau, în cel mai fericit caz, 7 pînă la 8 ani.

Și aici intervine un al doilea punct: adresantul. *M-aș referi la o lucrare pe care o consider fundamentală pentru muzicologia contemporană — „40.000 ani de muzică" de Jacques Chailley. Cercetătorul francez ne arată, printre altele, că fazele de „adresare" ale muzicii au evoluat de la divinitate spre marele public. Or, tocmai aici se află una din problemele cele mai spinoase.*

Astăzi, o mare parte din compozitorii de avangardă scriu sub teamă, *căutînd să slujească vederile „specialistului" — de regulă un caracter blazat, care nu mai vrea să asculte nimic ce are o vechime de peste cinci ani, uitînd că cel ce va hotărî soarta muzicii va fi totuși publicul, acel mare necunoscut care ascultă, cu resemnare și tăcut, atît capodoperele cît și experimentele.*

Iar cu această noțiune a „experimentalului" atingem unul din cele mai nevralgice puncte ale muzicii de avangardă. În prealabil însă, aș dori să-mi cer scuze pentru folosirea ne adecvată *a termenului de* avangardă: *el trebuie să desemneze, de fapt, o seamă de oameni sincer intenționați în găsirea unei poteci noi, fără a arunca în aer șoseaua bătătorită a tradiției. Vorbeam însă de „experimental" și de vulnerabilitatea acestuia.*

Simțind precaritatea încercărilor lor, o serie de compozitori își denumesc lucrările cu acest nume. Dar, după cîte știm, „experimentele" se fac acasă, în laborator, unde vrei — nu însă în sala de concert; este o chestiune de decență artistică, de conștiință profesională. Cînd Bach își cînta duminica, ultimul preludiu, el n-o concepea de loc drept „încercare". Experimentul îl făcuse în anii de ucenicie, plătindu-l apoi cu lumina ochilor. Ceea ce aducea Bach era muzica pentru ziua respectivă. Și, lucru ciudat, deși făcea descoperiri extraordinare — adevărate nestemate ce vor trăi sute de ani — atît el cît și alții ca el nu angajau de fel viitorimea în ceea ce făcea. Aș afirma că dacă vrem să servim mai mult prezentul, am avea mult mai multe șanse să trăim și în viitor.

În muzica de astăzi ne aflăm în fața unui experiment care, de 50 de ani încoace, nu reușește să cucerească nici pe melomani și nici pe muzicieni; experimentalul nu ne dă nici măcar de gîndit. Nu vreau s-o afirm din spirit polemic — însă cei mai mulți din ei repetă o fabulație pe care istoricii serioși au destrămat-o de mult: marile capodopere (pretind ei) rămîn neînțelese pentru contemporani; de aici concluzia că „neînțelegerea" este sinonimă cu capodopera.

Este de-a dreptul tragic (atunci cînd nu este grotesc) să vezi o serie de tineri care, încă de la primele opusuri, au pretenția că au „revoluționat" istoria muzicii. Toți declamă că scriu „muzica viitorului" — numai că nu știu cum se face că sînt foarte interesați în drepturi foarte prezente.

Se spune că muzica și-a schimbat conținutul, că nu mai este chemată să exprime sentimente și emoții. Eticheta de „hedonism" devine o adevărată anatemă aruncată acelora care nu renunță la gîndul că o compoziție trebuie să producă totuși plăcere. Dar în lumina acestei constatări, nu riscă oare muzica să intre pe făgașul altor discipline, făcînd — cu mai puțin succes — oficiul pe care respectivele discipline l-ar face mai bine? Apelînd de pildă la matematică sau electronică, nu dezumanizăm oare o artă care era chemată tocmai *să exalte, să mîngîie, să încurajeze? Dacă e vorba de existența unei „electricități" în ajutorul muzicii, atunci n-aș accepta-o decît pe aceea care funcționează cu „priză" la public.*

Sînt sigur că negînd încercările exagerate ale unui grup restrîns — gălăgios și activ, mai mult inteligent decît talentat, ingenios în a găsi soluții prin care să figureze pe afiș, obținînd notorietate (ce-i drept „sezonieră") și întorcînd spatele marilor întrebări ale muzicii — negînd, zic, toate acestea, nu am răspuns nici eu

la ceea ce trebuie să fie muzica secolului nostru.

Este clar că omul secolului XX, care a ascultat toate splendorile secolelor anterioare, vrea să se regăsească, să cunoască ceva nou în care să-şi recunoască năzuinţele, frămîntările, spiritul contemporan. Dar nicidecum în ceea ce are epoca noastră mai rău — agitaţie, crispare, zgomot, nelinişte. Fiecare epocă le-a avut în felul ei, dar artistul nu le-a lăsat să pătrundă în camera sau partitura sa, ci le-a filtrat prin personalitatea sa şi — aidoma unui vrăjitor — a oferit antidotul: curajul, mîngîierea, speranţa, ştergînd lacrimile şi înălţînd capul.

Ştiu că toate acestea sînt, dacă vreţi, „banalităţi romantice"; dar îl invit pe tînărul avangardist să se strecoare într-o sală de concert — neînrăit şi neblazat, lăsînd la uşă aerul de „arhicunoscător" care ştie pe dinafară (şi mai puţin „pe dinăuntru"!) marile faze ale muzicii — şi să remarce cu atenţie, cu antene nevăzute dar sensibile, reacţia publicului la diferitele stiluri de muzică. Ştiu: calea cealaltă, a continuării tradiţiei, este dificilă. Şi îndrăznesc să mă întreb dacă drumurile nu s-au înfundat oare complet. Poate că marii compozitori se zvîrcolesc neliniştiţi întrezărind marea tragedie — să continui fără a fi totuşi un epigon, refuzînd dintr-o profundă cinste interioară adoptarea unor rezolvări de moment, refuzînd falsa notorietate care ar aduce, cel mult, o temporară bunăstare.

Pe de-altă parte, fenomenele sînt explicabile; era vorba de criza necesară a unei culturi care se sufoca în veneraţia marilor idoli ai trecutului. Şi este desigur o criză care duce, în cele din urmă, la un echilibru — dar ea însăşi, criza, nu constituie echilibrul. Acest lucru trebuie să ne fie mereu prezent.

Sînt convins că sub aspectul pur al limbajului s-a cîştigat ceva — chiar dacă accentul s-a pus pe cum şi nu pe ce. S-au cîştigat, dacă vreţi, eşantioane orchestrale, un patrimoniu care va însemna mult atunci cînd va fi înglobat în opera de artă. Căci ceea ce lipseşte epocii noastre este marele muzician care să dea încredere prin opera sa (şi nu prin cuvinte) — încredere într-o rezolvare care nu va fi, în nici un caz, „revoluţionară". Nu va fi nicidecum o muzică care să facă tocmai invers decît a făcut-o muzica anterioară.

Poate că am fi găsit mai devreme soluţia muzicii contemporane dacă n-am fi „căutat-o" atîta.

Aurel Stroe

Fără a ignora „şantierul de creaţie" al colegilor săi, compozitorul contemporan este obligat, în primul rînd, să-şi expună metodele sale de lucru — ceea ce cred, echivalează cu o luare de poziţie faţă de problemele atît de complexe ale muzicii contemporane.

Pentru compoziţiile mele, folosesc un aparat tehnic mai mult sau mai puţin amplu, recrutîndu-mi mijloacele de investigaţie din domeniul unor discipline ştiinţifice; iar aceste mijloace le folosesc în vederea creerii unor existenţe care se manifestă — în marea lor majoritate — pe plan sonor.

Nu-mi pun problema dacă fac artă sau ştiinţă, respectiv nu despart, cu bariere precise, momentul artistic de cel ştiinţific. Ca să fiu mai precis: încep prin a reflecta asupra virtualităţilor pe care mi le oferă materialul sonor, iar apoi — cu ajutorul unui aparat tehnic adecvat — creez o piesă cu anumite proprietăţi care nu trebuie să fie neapărat artistice în sensul obişnuit al cuvîntului; acest lucru mă împinge la un nou ciclu de gîndire, unde încep prin a acţiona asupra celor obţinute anterior şi care constituie deci materialul sonor pentru o etapă mai avansată; în felul acesta, munca se continuă din ciclu în ciclu.

Dacă aş fi întrebat care este „motorul prim" al activităţii mele de compozitor, aş simţi o anumită greutate să răspund. Îmi dau precis seama că nu pornesc de la anumite date preconcepute — nici un fel de teorie ştiinţifică sau vreo altă creaţie de artă nu stau la baza muzicii mele. Şi ar fi o greşeală fundamentală dacă am generaliza atitudinea acelor compozitori care creează o operă muzicală pornind de la modelarea unor legi fizice, matematice, logice, bio-psihologice: există piese reuşite rezultînd dintr-o astfel de modelare — dar va rămîne totdeauna un fond ireductibil al muzicii care va fi astfel ignorat. Şi ar mai putea subzista o greşeală: de a se considera muzica un teren rupt de celelalte realităţi ale gîndirii umane, tocmai prin înţelegerea greşită a ceea ce am numit, mai sus, ireductibilitatea muzicii.

În acest sens greşesc şi compozitorii al căror „motor prim" îl formează partiturile confraţilor vechi sau noi, fapt care îi împinge către o sterilitate de tipul vechiului sau foarte modernului academism.

Soluţia pe care o consider eu cea mai adecvată este cercetarea, cu ajutorul unui aparat complex şi din diferite unghiuri de vedere, a fenomenului muzical elementar. Iar ca unghiuri de vedere care îmi apar utile, sînt cel al logicii şi al matematicii pe de-o parte, cel fizic (nu numai acustic) pe de-alta — în afară de cel psihologic şi, eventual, chiar sociologic.

Cel mai mult m-a interesat pătrunderea în miezul muzicii cu ajutorul unui aparat logico-matematic. Mijloacele împrumutate din aceste discipline sînt elementare, cel puţin pentru primii paşi pe care îi facem — şi le aplicăm la fenomene muzicale deasemenea elementare. În felul acesta încercăm a crea o disciplină de graniţă prin care dorim să desprindem fundamentele fenomenelor muzicale dincolo de factorii istorici şi stilistici, încercînd totodată reducerea factorilor psihologici la nişte date cît mai simple cu pu-

tință, în așa fel ca obișnuințele cîștigate de noi de-a lungul unui proces istoric să aibe o pondere cît mai mică cu putință în investigarea acestor fundamente.

Deși preocuparea de căpetenie a celui angajat pe acest drum este găsirea mijloacelor științifice adecvate acestui nucleu (pe care-l bănuim ireductibil, al muzicii) spre a-l explica și putea dezvolta în cît mai multe direcții cu putință.

Toate acestea nu au nimic de-a face cu atitudinea compozitorilor academici care resping experimentul (și prin aceasta, însăși creația), și nici cu aceea a compozitorilor experimentali (a căror vitalitate și forță artistică se dovedește a fi, practic vorbind, mult mai mare decît a oricărui compozitor academic — lucru valabil pentru toate epocile). Critica pe care aș aduce-o aici compozitorilor experimentali este aceea de a folosi într-o prea mare măsură mijloace empirice, fapt care le micșorează orizontul și le îngrădește, de la un punct oarecare în sus, însăși posibilitățile de experimentare.

Un compozitor care încearcă să întocmească un program pentru un calculator electronic, este pus în fața unor probleme deosebit de variate. Posibilitățile lui de a experimenta în acest moment, se situează în domenii foarte diferite. De pildă, încercarea de a-și transforma o anumită viziune artistică inițială în termenii preciși pe care-i cere punerea în problemă — este una din experiențele cele mai folositoare pentru compozitorul respectiv.

Dar lucrînd la calculator, se naște un dialog între om și mașină, între creator și realizator, un dialog care dă în vileag situații și soluții care depășesc întotdeauna ceea ce am numit adineuri viziunea inițială a compozitorului.

Să presupunem un compozitor care vrea să dezvolte anumite aspecte ale materialului sonor pe care și le propune: punînd în problemă compoziția sa, el se va lovi de o seamă de situații neprevăzute. Or, tocmai aici începe dialogul omului cu mașina. Sugestiile reieșind din acest dialog vor depăși cu mult situația inițială dată — iată deci o posibilitate deosebit de importantă pe care experimentatorul empiric nu o are la îndemînă.

Se obiectează deseori că programarea unei compoziții duce la pierderea spontaneității actului creator. Anumite experiențe ne-au arătat însă că nu trebuie să confundăm o diferență de metodă de creație cu însăși capacitatea de creație.

Azi sîntem pe punctul de a realiza o lucrare în cadrul unor reguli care se traduc sub forma unor condiții logice date și care de fapt definesc compoziția — lucru care obligă la „improvizație" (în sensul artistic al termenului) atît instrumentiștii care vor executa piesa, cît și însuși calculatorul electronic. Astfel, la fiecare soluție dată de calculatorul electronic, ne corespunde o altă piesă, toate făcînd parte din aceiași „familie" de compoziții. Cînd compozitorul a pus în problemă compoziția respectivă, în însuși acest act au intrat o serie întreagă de soluții improvizatorice — spontaneitatea fiind în acest caz multiplicată, aparținînd, ca creație, compozitorului, iar ca realizare componistică, calculatorului electronic precum și interpretării ansamblului instrumental.

Doru Popovici

Fiecare cultură se naște, se desvoltă atingînd paroxismul și, în cele din urmă... moare.

Nu s-a petrecut un fenomen asemănător și cu marea cultură greacă, al cărei triumf l-a constituit indiscutabil „secolul lui Pericle"? Desigur. Nimeni nu poate atribui aceeași apreciere perioadei elenistice, cu toate acestea aspectul alexandrin al oricărei culturi trebuie aprofundat, și în nici un caz neglijat. Lucian Blaga afirma: „sufletul decadent e înainte de toate sensibilitate, numai într-al doilea rînd — gînd, și aproape de loc ceea ce e timpul de azi: vrere... Generația tînără care a urmat impresioniștilor pe la 1910 și e astăzi în plină desfășurare de steaguri, și-a pierdut în mare măsură simpatia (nu și interesul istoric) pentru natura problematică, ultradiferențiată, fără axă și cu substanța nervoasă pulverizată a decadentului." (v. „Fețele unui veac", Arad, Ed. Librăriei diecezane, 1925, Bibl. „Semănătorul", p. 94).

Există o întrebare: în secolul nostru, arta cea nouă este un simbol al crepusculului sau al viitorului? Greu de spus în momentul de față, cînd trăim din plin acest „Ev aprins" în care, după cum spunea Nicolae Labiș, „generații secate se sting, iar tinerii rîd către stelele reci!"...

Cert este însă, mai cu seamă sub raportul mijloacelor de expresie utilizate, că s-au produs imense salturi calitative în toate ramurile creației artistice. Tot atît de adevărat este că nu întotdeauna s-au realizat multașteptatele sinteze. Mulți dintre noi preferăm pseudo-strălucirii lui Richard Strauss spiritul sobru, ascetic, novator, al lui Webern, neoclasicismului uneori steril, vigorii folclorice aproape primitive a lui Bartók-Stravinsky, fantezia luxuriantă a lui Messiaen sau tonul confesional, nobil, al lirismului enescian. În literatură, numai o minte îmbătrînită poate nega aportul creator al unui Rilke, Joyce, Kafka, Proust sau Faulkner. Nemaivorbind de unele elemente de formă noi, convingătoare, ce aparțin unui Picasso sau altor exponenți ai artelor plastice.

Chiar dacă fenomenul artistic al secolului 20 va fi etichetat în viitor de unii esteticieni ca fiind „alexandrin", el necesită a fi studiat și — după umila mea părere — chiar aprofundat.

Remarc și aspecte negative. Știm cu toții că artistul Evului mediu sau al Renașterii nu simțea nevoia să-și iscălească întotdeauna opera de artă. Actul creației era o necesitate interioară, un simț al datoriei de care se leagă toate concepțiile progresiste despre etică. Forța de expresie a anonimei picturi „Pietà", a monodiilor vechilor compo-

zitori medievali și cîte alte producții ai căror autori au rămas complet necunoscuți posterității, te emoționează profund deoarece ele conțin din plin acel „inefabil", caracteristic autenticei opere de artă. Există adesea în epoca noastră o goană după originalitatea absolută, după un „nou" conceput ca scop în sine; există o luptă neprincipială între generații, care nu mai ține seama de nici un criteriu al valorii, negîndu-se unele pe altele, în loc să caute a se înțelege. Din fericire, realitatea și istoria artelor ne indică cu totul altceva: epocile se leagă strîns între ele, și nu odată „noul" se naște în sînul vechiului, iar după cum nu poate fi concepută o limbă pură, nu poate fi creată nici o cultură pură— și mai puțin încă o artă pură — care să nu aibe puternice rădăcini în trecut. A nega „non-valorile", producțiile realizate fără măiestrie, epigonice și pătrunse de un spirit vetust, nu înseamnă și desconsiderarea autenticelor valori pe care le-a dat omenirea de-a lungul veacurilor.

Și asemenea „esteticieni", adesea transformați în gazetari gălăgioși, iubitori de scandal, apar cu sutele — mai ales la festivalurile de artă contemporană. Dar trebuie să facem o delimitare între aceștia și personalitățile de necontestat, care pe lîngă forța expresiei artistice, pe care o posedă din plin, beneficiază de o serioasă pregătire profesională și în același timp multilaterală. Mircea Eliade a formulat în chip strălucit aceste mari frămîntări ale artistului contemporan: „Desigur că toate experiențele revoluționare autentice ale artei moderne reflectă anumite aspecte ale crizei spirituale, sau pur și simplu ale crizei cunoașterii și creației artistice. Dar ceea ce ne interesează aici este faptul că „elitele" găsesc în extravaganța și ininteligibilitatea operelor moderne posibilitatea unei gnoze inițiatice. Este vorba de o „nouă lume", pe cale să fie construită din ruine și enigme, o lume aproape intimă pe care fiecare ar dori-o pentru sine și pentru cîțiva mai inițiați. Dar prestigiul dificultății și al incomprehensibilității este atît de mare încît, foarte repede, „publicul" este cucerit la rîndul său și-și proclamă adeziunea totală la descoperirile elitei. " (v. „Supraviețuirea și camuflarea miturilor", în Secolul 20, Nr. 9/1967, p. 17).

Prin prizma acestor rînduri ne apare de-a dreptul grotescă singura spaimă a artistului de acest tip, de a nu fi suficient de avansat, de a nu ghici la timp geniul unei opere, ininteligibilă la prima vedere. Cred că niciodată în istoria artelor, îndrăzneala, spiritul iconoclast, absurd, inaccesibil n-a fost mai lăudat, mergîndu-se pînă la idolatrizare! Și astfel, alături de exclusivismul retrograzilor, creatori lipsiți de idei, epigoni ai marilor artiști din trecut, apare un nou exclusivism, la fel de nociv — al „avangardei". Sau, cum spunea Mircea Eliade: „Un singur lucru contează: că nu trebuie să mărturisești într-o zi că n-ai înțeles importanța unei noi experiențe artistice!"

Și totuși, sînt optimist. Privind în totalitate arta românească, remarc că ea este o rezultantă firească a inspirației creatorilor ei din milenarul nostru folclor, și deaceea și-a menținut prospețimea, vigoarea, conținînd din plin acel inefabil al operei autentice — despre care vorbea cu atîta patos George Călinescu — încît noțiunea de decadentism de care amintea Lucian Blaga îi este străină. Criticul român trebuie să fie însă conștient că nu se poate concepe o operă expresivă și originală, care să-și extragă seva exclusiv din milenara tradiție locală. Paginile vibrante ale istoriei noastre culturale, cu o coloratură bogată de mare frumusețe intrinsecă, ce redau măreția tradiției noastre (ca și a acestui profil de epocă), au intrat de mult în sfera universalității; de-altfel naționalul nu poate fi valorificat decît în context universal!

Muzica noastră s-a format mai tîrziu decît plastica sau literatura, însă în cele din urmă a izbutit să se cristalizeze deplin, prezentînd creații valoroase, pline de farmec și sensibilitate, în același timp de un puternic spirit de raționalitate și cunoaștere, încît acel hotărît „nosce te ipsum", cu accentuată și largă priză filozofică, a cuprins în foarte mare măsură și activitatea acesteia. Ea are la bază arta populară, arta păstrată pînă azi în forma monodică a cîntecului popular, a dansului țărănesc și a melodiei bisericești. În contact cu cultura muzicală universală, și în special cu cea a apusului, unde arta sonoră a atins în ultimul mileniu o dezvoltare uriașă, cu realizări unice și aproape de neegalat, au pătruns și unele influențe (nu întotdeauna cele mai fericite) dînd naștere la amestecuri neizbutite, la stiluri impure, la creații cu un caracter epigonic.

Dar nu puține au fost operele de sinteză reușite, ce au izvorît din realitatea înconjurătoare, legată nemijlocit de structura sufletească a românilor, element ce definește cu claritate capacitatea specifică a unui popor, a unei întregi epoci.

Muzica noastră se înscrie geografic în bazinul sudestului european și constituie, după cum am mai spus, o fuziune perfectă între cultura răsăriteană și cea apuseană. Sub aspectul conținutului, ea reprezintă un nou umanism, în timp ce privită prin prizma elementelor de formă, aduce incontestabil o contribuție prețioasă la promovarea „noului", conceput ca inovație înțeleaptă, organic legată de conținut. Melosul modal — fie cromatic, fie diatonic — armonia și polifonia modală, eterofonia deosebit de atrăgătoare, intensa varietate ritmică și timbrală, sînt mijloacele de expresie cu care muzica românească îmbogățește literatura mondială.

Avem marele merit că în folclorul nostru se găsesc multe din elementele care au revoluționat din temelie discursul muzical de tip clasic — și e destul să ne referim la sunetele imprecis determinate, la sferturile de ton, la poliritmie, polimodalism, eterofonie, aleatorism — încît creatorii noștri nu au trebuit să recurgă la un „laborator", ci au preluat toate acestea din solul natal, unde pulsează viața dinamică a interesantului nostru folclor.

În concluzie, arta noastră se întemeiază pe teza muzicii naționale, pe antiteza muzicii culte apusene și pe sinteza muzicii culte românești.

Scene nocturne pentru două coruri a cappella de Anatol Vieru

de Liviu Glodeanu

Interesat în corelarea poeziei cu muzica, abordînd cu diferite ocazii lucrări bazate pe idei „de împrumut" dintr-o altă artă, fuzionarea pe care Anatol Vieru a realizat-o între muzica sa și versurile populare, versurile Ninei Cassian, ale lui Nicolae Labiș și Bacovia, a fost făcută întotdeauna prin găsirea unei comune vibrații afective. Desigur, procesul de însușire, pînă la confundarea cu ideația poetului, este singura rațiune de adopțiune a unui text de către compozitor. Modul în care este concepută sinteza constituie însă sîmburele problemelor estetice ale acestor genuri, cercetate de-a lungul istoriei în operă, în poemul simfonic, în întreaga muzică descriptivă și cu program.

În Scenele nocturne — pentru dublu cor mixt — pe versuri de F. Garcia Lorca, raporturile poezie-muzică care au stat la bază sînt esențiale pentru elucidarea concepției generatoare și implicit a realizării tehnice. Anatol Vieru investighează nu atît problemele de tehnică vocală, de culoare, de construcție, care sînt de altfel și aici ingenioase, cît încheieturile principale, viziunea estetică.

Cele 7 Scene cuprinde poeme disparate ale lui Lorca, create independent unele de altele și incluse de poet în cicluri diferite. Prin alăturarea poeziilor, compozitorul naște continuitatea ideilor, creează legături dincolo de entitatea disparată a fiecăreia, le impune o supradeterminare, văzută în ansamblul ciclului pe care îl construiește. Poemele le percepem succedîndu-le firesc numai din punctul de vedere în care ne vom găsi, împinși fiind de ideile izvorîte în linia mare a lucrării. Dacă fiecare poezie este finită în sine, în ansamblu este abia o treaptă, o etapă, care va căpăta o funcție în întreg. Ea va influența, va împlini, va da un anume sens poeziilor ce-i urmează dar, în același timp, aruncă o lumină retroactivă poeziilor parcurse. Deja aici simțim modalități de corelare ce țin de specificul unei construcții muzicale: modalități de rezolvare temporară a problemelor de arhitectonică. Acesta este procedeul prin care Anatol Vieru își asigură un material poetic în concordanță cu ideea generală a lucrării sale.

Intrînd mai departe în sensurile conținute de această lucrare, încercînd a urmări procesul lor de constituire, se poate remarca curba sub care se înscriu poemele. Este o transformare a liricului în epic; o gradare a simbolurilor ce culminează cu descifrarea lor; un drum de la vag, de la nedefinit, spre cazul specific; o multitudine de imagini abstracte ce converg în concret.

„Elipsa unui țipăt"... „făcu să tresară lungile corzi ale văzduhului" sînt versuri care creează cadrul în care altele, „inimă — Apă lăcrimată" ori „Ieri — Stele de foc. Mîine — Stele violete. Azi — Doamne inima asta! Inima asta care tresare!" încălzesc peisajul, orientează sensurile spre ființa umană. Cercul se strînge într-o amenințare („Mîna crispată ca o meduză stinge ochiul bolnav al candelei. As de treflă. Foarfecă-n cruce") ce declanșează desnodămîntul: „Pumnalul, ca o rază de soare, încendiază adîncuri îngrozitoare. Nu. Nu mi-l înfige. Nu." Culminația *Scenelor* apare izbitor de directă: „Mort, în uliță s-a prăbușit / Cu pieptul străpuns de cuțit."

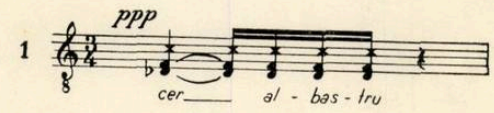
Acestei vocații, compozitorul îi găsește o imagine muzicală capabilă a o susține. La fel, o constituire treptată a concretului din elemente

nedefinite. Așa se justifică senzația pe care compozitorul dorește s-o imprime piesei : „Am dorit ca Scenele nocturne să cuprindă în desfășurarea lor treptata intrare în timp", modalitățile prin care va crea o analogie a desfășurării poetice.

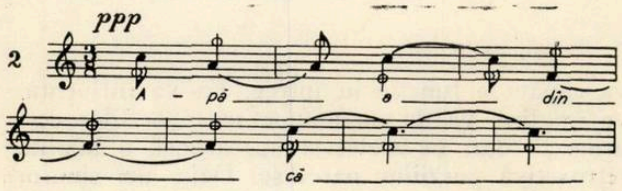
★

Toate celelalte elemente de structură, deși își asigură o oarecare independență față de relațiile muzicalo-poetice, îi sînt determinate. Faptul că în aceste piese emisia sunetului oscilează între cîntec și vorbire, mediind cele două contraste printr-o simbioză, este desigur dovada căutărilor de a lega cuvîntul, elementul de limbă cu intonația, elementul sonor.

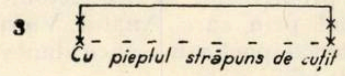
Folosind o gamă largă de efecte de vorbire, ele sînt muzicalizate prin funcția coloristică ce o îmbracă : șoapte



șoapte timbrate

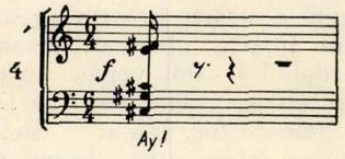


vorbire

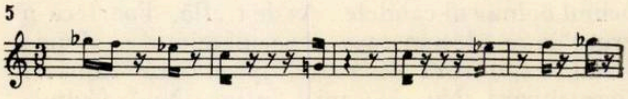


emisiuni care amintesc efectele unor instrumente ca tam-tam-ul sau castanietele.

Pe de altă parte, înseși sunetele muzicale fac un drum invers, detimbrîndu-se, devenind exclamații.



ori fiind executate deosebit de scurt, asemeni unor accente pe diferite înălțimi :



Sonoritățile fiind astfel concepute, Scenele nocturne îmbracă o varietate atît de mare de culori încît la o primă audiție s-ar părea că sînt gîndite ilustrativ, într-o ambianță de efecte pur decorative, în dauna „substanței" muzicale, a fondului, a funcționalității sonore. Această paletă coloristică este însă organizată nu numai ca o înșiruire de efecte, fie ele cît de legate de atmosfera poetică, de imagini, ci încrustată în cele mai funcționale legități ale arhitecturii.

Culorile sînt determinate nu numai de sunet, de construcția muzicală, ci de caractere poetice, de sensul versurilor, devenind modalitatea lor de exprimare. Această sudare este atît de intimă încît întreaga muzică a scenelor nu este decît amplificarea cuvintelor și sensurilor. Ideile capătă consistență sonoră, cuvintele primesc valoare în spațiu. Piesele aproape ies din arta muzicii, constituindu-se într-o formă de exprimare intermediară. Pentru a căuta analogii : impresia produsă de audierea lor poate fi asemănată cu cea avută la un spectacol dramatic. Ideile exprimate în conflicte desfășurate într-un cadru scenic, cu o mișcare vizuală, par a fi aici miraculos transpuse într-un cadru cu mișcare sonoră. Cuvintele alunecă în sunete, în culori, se amplifică în reluări, se pierd în ecouri, sensurile capătă dimensiuni, densitate, materialitate chiar, se nasc și evoluează în timp.

★

Organizarea sonoră, subordonată concepției de ansamblu, dramaturgiei celor 7 Scene, se înfăptuiește în dosul tentelor expresive, cărora le asigură însă virtualitatea. Elementele construcției, îmbinate prin procedee consecvente, creează unitatea stilistică, controlează limbajul și conferă omogenitate țesăturii muzicale. Deși detaliile nu sînt întotdeauna semnificative pentru întreg, ele dau posibilitatea evaluării consistenței arhitectonice.

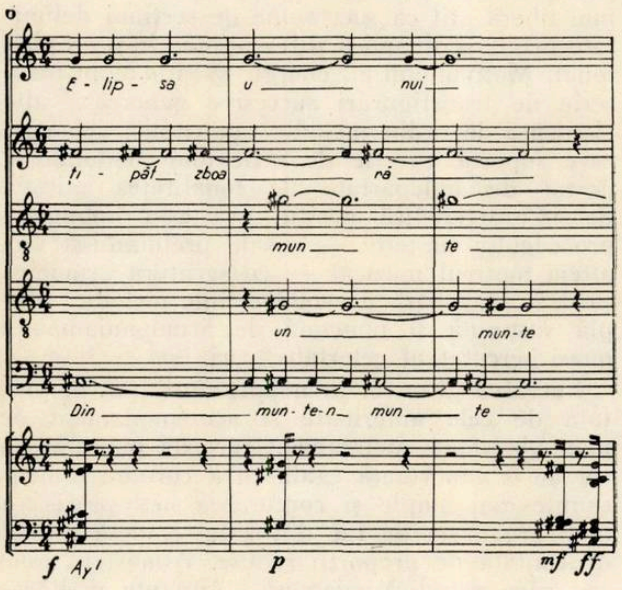
Aici, un principiu generator, ingenios diversificat, pulsează de la început pînă la sfîrșit, structurînd armonia, melodia și ritmica. Aparent, sfera intonațională amintește de o scriitură modală în care nu sînt evitate nici unele aspecte funcționale ale sunetului. Felul în care este alcătuit acest mod, această scară de sunete pe care o are ca punct de pornire, împrumută însă organizări specific seriale. Modul de care am vorbit este traductibil într-o succesiune de relații matematice foarte simple, cu ajutorul căreia întregul sistem de construcție își descoperă mecanismul. Seria numerelor prime : 2, 3, 5, 7, 11, 13, etc., în care unitatea (1) se face traductibilă în ritm și intervale, creează muzicii o bază de organizare fondată pe criterii structurale unice.

Seria intervalică, acceptînd unitatea = semitonul, poate fi exprimată : 1 — semiton, 2 — ton, 3 — terță mică, 5 — cvartă perfectă, 7 — cvintă perfectă. În exemplul nr. 4 poate fi remarcată constituirea ei armonică, iar în exemplul nr. 5 constituirea ei melodică. Asamblarea

concomitentă pe orizontal și vertical este alcătuită printr-un procedeu de eșalonare complementară ale aceloraşi raporturi : 1, 2, 3, 5, 7

2, 3, 5, 7, 1
3, 5, 7, 1, 2
5, 7, 1, 2, 3
7, 1, 2, 3, 5

Acest tabel este considerat de către compozitor un tipar primar de referință, în cadrul căruia urmărește diferite permutări ale elementelor constituante, alegînd diferite „trasee", potrivit necesităților. Începutul primei scene este foarte apropiat de modelul expus mai înainte :



Sistemul de structurare permite posibilități de combinare practic infinite, posibilități din care compozitorul extrage pe cele mai potrivite intenţiilor expresive.

Suprapunîndu-se acestor procedee care constituie osatura lucrării, unele momente muzicale se desprind de mecanismul de bază, din considerente expresive. O subliniere a unui cuvînt, o revenire la o formulă deja enunțată, o reliefare a unei culori, sînt mobilul micilor digresiuni. Dar, oricît ar părea de improvizatorice, unele secțiuni ca cea cuprinsă în scena VI, unde după versurile „Nimeni nu-l cunoștea / Felinarul doar tremura" începe o amplă dezvoltare pe cuvîntul „tremură", ea se organizează totuși pe raporturile ritmice cuprinse în seria de bază. Succesiunea numerelor prinse stabilește uneori chiar elementele de formă, proporția în timp. Momentul halucinant de la sfîrșitul scenei a VI-a, constituit pe suprapunerea aleatorică a cuvintelor și ritmului, este structurat de asemenea pe raporturile inițiale ; fiecare nouă grupare aleatorică fiind menținută un număr precis de măsuri : 1, 2, 3, 5, 7, 5, 3, 2,1.

★

Suficient contrastante și în același timp continuînd prin ceva atmosfera anterioară, piesele se succed gradat spre culminația nodală. Elementele de contrast se găsesc în modul de atac, în scriitura mai armonică ori mai polifonică, în densitate, în raporturile antifonice și în culori. Coeziunea este realizată prin fuzionarea elementelor, anticipînd ori reluînd unele dintre ele.

Scena I-a „Tipătul" inițiază un fond sonor continuu, modificat abia sesizabil de exclamațiile „ay" care săgetează nemișcarea.

Scena a II-a „Coridor" alternează simple linii melodice, ascendente ori descendente, distribuite în toate registrele.

Scena a III-a „Iazuri" creează ample pete sonore cu o ușoară mișcare interioară, cu o continuă vibrație a culorii.

Scena a IV-a „Cîntec cu mișcare" este o explozie de particole risipite strălucitor într-un foc de artificii.

Scena a V-a, contopind două poezii, „Conjurație" și „Pumnal", aduce un moment de crispare dramatică, pregătind scena a VI-a „Pe negîndite", adevărata dezlănțuire.

Ultima scenă „Clopote" strînge parcă întreaga dramă într-un cîntec, într-o baladă stranie cu rezonanțe de vechi madrigal.

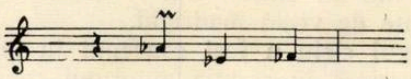
Întregul ciclu a fost conceput în anul 1964 El reprezintă în creația autorului concretizarea unor aspecte de limbaj, dar mai ales de concepție, existente în lucrări instrumentale anterioare și care sînt continuate în ultimele creații orchestrale : „Trepte ale tăcerii" și „Odă tăcerii" realizate în anii 1966—1967. Sînt preocupări, privind modalități de percepere spațială a muzicii, de permanentizare ori anulare a senzației timp, preocupări ce vizează, asemenea Scenelor nocturne, modificări ale cadrelor de referință ale muzicii.

Poeme corale de Emil Lerescu

de Cornelia Tăutu

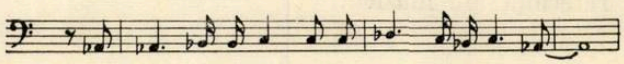
Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R. a publicat sub titlul „Poeme corale", 3 coruri de Emil Lerescu. Culegerea cuprinde „Acuarelă marină" pe versuri de Mariana Dumitrescu, „Din oraşe arzînd" — versuri de Magda Isanos şi „Convoi în noapte" pe versuri de Lucian Rădan. Toate cele 3 lucrări sînt scrise pentru formaţia corală tradiţională de 4 voci mixte.

Urmînd linia textului, „Acuarelă marină" evocă un tablou care încearcă să opună unui motiv persistent ce sugerează aparenta neschimbare a mării, ţesături melodice care reflectă destul de nuanţat o stare psihologică în mişcare. Corul scris în La bemol major este structurat în 3 secţiuni, corect proporţionate, aflate în relaţia tonală clasică : La, Re şi revenire în La. În cadrul acestui schelet armonic alcătuit din pilonii respectivi fluctuaţia tonală este destul de pronunţată dînd muzicii un vag caracter de nelinişte. Procedeele folosite de compozitor sînt utilizarea unui leit-motiv



plasat periodic cu mici schimbări ritmice, transpunerea motivelor, augmentări ritmice, folosirea densităţii maxime pe punctul culminant etc. ; armonic, de menţionat folosirea trisonurilor majore paralele.

Cît despre motive, spre exemplu cel cu care debutează textul



nu am putea spune că este formula muzicală cea mai fericită pentru cuvintele „tot marea aduce în bărci de cleştar" (poate din cauza trepidaţiilor şaisprezecimilor), dar este îmbrăcat de către compozitor în mod felurit şi se crează atmosfera necesară (tangenţială pe undeva cu „Anceарul" lui Arenski).

Poemul coral „Din oraşe arzînd" poartă subtitlul „Evocare 1907". Determinată de caracterul precipitat al textului, desfăşurarea sa este mult mai liberă atît ca succesiune de secţiuni delimitate printr-o dinamică diferenţiată cît şi ca plan tonal. Motivul iniţial, energic şi ritmat, printr-o serie de transfigurări succesive generează alte elemente de ordin melodic sau ritmic, elemente care suportă o serie de inflexiuni modulatorii, destul de îndepărtate de tonalitatea iniţială Sol. Caracteristică acestui cor este îmbinarea procedeului imitativ — vocile preluîndu-şi una alteia motivul muzical — cu scriitura armonică pură în care başii dezvoltă o linie melodică amplă susţinută şi punctată de acompaniamentul quasi-percutat al celorlalte voci.

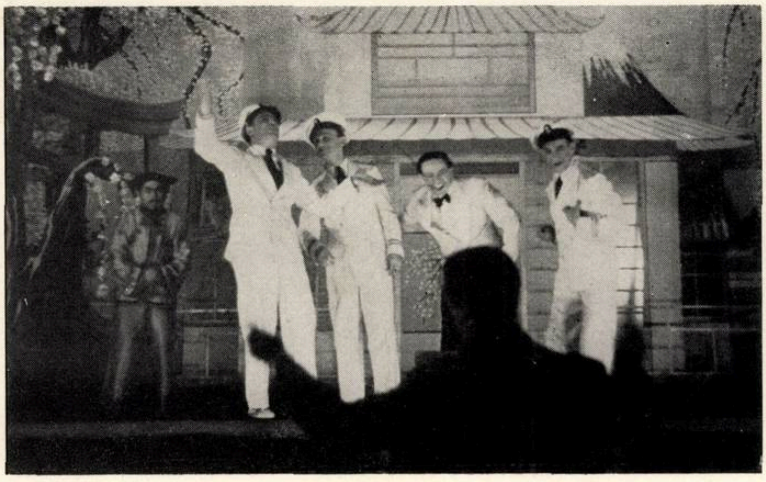
Lucrarea „Convoi în noapte" prezintă în plus faţă de cele anterioare şi acompaniament de pian. Acest acompaniament care dă pianului un rol de o importanţă egală cu a corului, dimensiunile mai ample şi conturarea mai precisă a unui arc dramatic fac din această piesă un fel de cantată de proporţii reduse. Atmosfera este, aşa cum o indică mişcarea „Andante malinconico", apăsătoare. O mică introducere instrumentală în care preponderent este registrul grav, apoi vocile feminine cîntă la unison. Este o intenţie de simplitate care permite timbrului bărbătesc ce intervine mai tîrziu să aducă ceva nou. În general pe parcursul acestei partituri coloritul timbral este mai diferenţiat atît prin existenţa acompaniamentului de pian în sine cît şi prin distribuirea mai economicoasă a materialului melodic la cor, distribuire care condiţionează o binevenită alternare între rarefieri şi concentrări pe verticală. Fondul armonic al acestei lucrări se menţine în limitele aşa zisei armonii „cuminţi" fapt care convine însuşi stilului compozitorului Emil Lerescu, stil caracterizat prin accesibilitate, prin practicarea unui anumit tip de sensibilitate provenit în special dintr-o natură autentic artistică şi printr-o intuiţie muzicală care rămîne prezentă permanent în ciuda unui limbaj uneori stufos.

În întregime, „Poeme corale" ale lui Emil Lerescu demonstrează clar dorinţa compozitorului de a se depăşi pe sine în favoarea lărgirii complexităţii mijloacelor sale de creaţie, lucru pe care îl semnalăm ca meritoriu.

Leonard

Ion Dacian şi Adriana Codreanu în „Prinţesa circului"

„Sînge vienez" cu: Nae Roman, Maria Mauvrina, Ion Dacian, Cleopatra Melidoneanu, Valeria Rădulescu, Iancu Groza, Constanţa Cîmpeanu, Constantin Drăghici



Jules Cazaban şi Ion Dacian în „Gheişa"

„Lysistrata" în Cehoslovacia

„N-a fost nuntă mai frumoasă"

„Plutaşul de pe Bistriţa" la Berlin

Retrospectivă

de Grigore Constantinescu

La cîteva săptămîni după încheierea prestigioasei întîlniri internaționale a Festivalului „George Enescu", stagiunea de concerte a început, stabilind ritmul normal al manifestărilor muzicale din capitală, care fac ca bucureștenii să poată urmări de-a lungul întregului an o viață artistică al cărei conținut face parte din peisajul actual al culturii românești. Proiectîndu-și activitatea pe o perioadă mai largă, instituții muzicale ca Filarmonica „George Enescu", Orchestra Radioteleviziunii, Opera Română și Conservatorul „Ciprian Porumbescu", au căutat ca din primele manifestări să dea concertelor și spectacolelor prezentate un profil cît mai interesant și adecvat cerințelor publicului.

Filarmonica „George Enescu" a continuat tradiția invitării artiștilor de peste hotare, pentru a colabora la susținerea programelor simfonice. Concertul de deschidere aducea astfel la pupitrul dirijoral pe dirijorul jugoslav Gika Zdravkovic. Desfășurat în limitele unui simfonic de calitate, concertul, cuprinzînd o lucrare mozartiană — *Simfonia nr. 39* — și piesa pentru voce și orchestră *Șeful de orchestră* de Cimarosa (solist Dan Iordăchescu) nu ni s-a părut însă semnificativ pentru deschiderea festivă a stagiunii. Atenția noastră se îndreaptă mai degrabă către următorul concert, organizat sub semnul aniversării a cincizeci de ani dela Marea Revoluție din Octombrie. Compozitorul sovietic Sviridov dă lucrării închinate legendarului Octombrie — *Oratoriul patetic* — sensul unei epopei ce evocă jertfele trecutului și glorifică victoria. Versurile pline de eroism și bărbăție ale lui Maiakovski și-au găsit rezonanțe de bronz în monumentalele sonorități ale Oratoriului, cu o viziune pregnant dramatică a evenimentelor. Căutînd să le reflecte, Sviridov apelează la o muzică de larg suflu revoluționar, ce ne amintește de simfoniile de Șostakovici. Cîntecele de luptă, intonate de un personaj colectiv, corul, de impresionantă vigoare — poporul, eroul luptelor, constructorul viitorului — constituie baza inspirației melodice. Gîndurile poetului sînt tălmăcite și de cuvintele baritonului solist, care comentează fiecare tablou, de la marile momente de frămîntare și pînă la cele de meditație ; vocea mezzo-sopranei aduce nuanțele calde ale bucuriei și tristețea suferinței. Situat în contextul artei contemporane, *Oratoriul* nu are profilul unei muzici de mare stilizare a simbolurilor ci, mai degrabă de esențializare a unui „oratoriu popular" în care primează mesajul artistului patriot. Dirijorul Paul Popescu a redat cu intensă înțelegere suflul patetic al lucrării, solicitînd din partea orchestrei și corului o participare emoțională deosebită ; În ce privește soliștii, baritonul Nicolae Gafton și mezzo-soprana Olga Sandu și-au susținut cu discreție și expresivitate rolurile. În același program, alături de celebrul poem *Vîltava* de Smetana, am putut asculta *Concertul nr. 3, în sol major pentru vioară și orchestră* de Mozart, avîndu-l ca solist pe recentul laureat al Concursului „Enescu", violonistul sovietic Zinovie Vinnicov. Remarcăm la tînărul interpret o serie de calități evidente care îi vor permite ca pe viitor să se afirme din ce în ce mai personal în viața de concert. În *Concertul pentru vioară și orchestră nr. 2* de Szymanovski, violonista poloneză Wanda Wilkomirska, în colaborare cu orchestra Filarmonicii „George Enescu" dirijată de Henry Selbing, a căutat să depășească, pe cît posibil, ingratitudinea unei partituri destul de greoaie ca arhitectonică, cu o orchestrație încărcată și evidente lungimi ale construcției muzicale. Din același concert am semnala prima audiție a *Divertismentului serenadă* de Mihail Andricu, o lucrare care mărturisește consecvența compozitorului în drumul stilistic pe care și l-a ales. Melodica clară, specificul înveșmîntării orchestrale indică o linie componistică personală. Iată că în concertul următor, din 10 noiembrie, am avut ocazia să cunoaștem un interpret străin de înaltă ținută. Este vorba de Bruno

Gelber, tînărul pianist argentinian care s-a afirmat în lumea muzicală internațională din ultima vreme ca o personalitate de prim rang. Cîntînd *Concertul pentru pian și orchestră nr. 1* de Brahms, Gelber apare pasionat și răscolitor în expresie, dar uimitor de precis în execuția tehnică. Echilibrul construcției, colaborarea simfonică cu orchestra, bogata nuanțare a cîntului au făcut din acest *Concert* o adevărată demonstrație de ceea ce înseamnă stil pianistic brahmsian. Atent și maleabil în evoluția orchestrei, Mircea Cristescu l-a urmărit pe pianist cu o deplină înțelegere a intențiilor acestuia. În prima parte a programului am reascultat *Simfonia a III-a* de Wilhelm Berger, reprezentativă pentru concepțiile artistice ale compozitorului, pentru gîndirea sa în care poziția filozofului în fața problemelor vieții își găsește, muzical, o exprimare dramatică. Minuțios lucrată cu orchestra, partitura celebră a lui Webern *Șase piese op. 6* a fost redată de Mircea Cristescu într-un spirit care corespunde, în mare măsură, simfonismului vienez contemporan. Înainte de a încheia însemnările privitoare la concertele Filarmonicii, vom menționa concertul condus de Ștefan Marczyk, primul dirijor al orchestrei din Lodz. Interpretul polonez a reușit în programul său *(Simfonia 40* de Mozart, *Trei postludii* de Lutoslawski) să dea o ținută adecvată stilistic muzicii. Solistul concertului, Ștefan Ruha *(Simfonia spaniolă* de Lalo) a apărut însă într-o poziție defavorabilă bunului nume de care se bucură. Alături de certe calități ale sunetului, în interpretare s-au simțit prezente destule imprecizii ritmice și intonaționale, fapt cu totul necorespunzător minimului necesar pentru prezentarea în fața unui public care nu de mult l-a ascultat pe Stern și Oistrach.

Concertele de cameră organizate de Filarmonică au fost relativ puține. Mai puține au fost însă cele care merită atenția publicului. Dintre acestea am menționa recitalul tenorului Ion Piso acompaniat de Ferdinand Weiss, recital care a adus cîteva piese celebre din istoria liedului romantic și, mai ales, concertul de Sonate de Bach, susținut de Radu Aldulescu și Horst Gehann. Eveniment de seamă, concertul Bach ne-a arătat că cei doi artiști se pot autodepăși. Șlefuind cu migală frumusețile cuprinse în fiecare măsură a partiturii, Radu Aldulescu tălmăcește Sonatele de Bach cu un firesc care te face parcă să uiți dificultatea lor stilistică și muzicală. Alături de Horst Gehann, el atinge în aceste Sonate acea puritate de expresie caracteristică celor mai cunoscute interpretări datorate maeștrilor violoncelului. Fără îndoială, pentru publicul nostru acest concert a fost unul dintre cele mai însemnate din actuala stagiune. Menționăm de asemenea continuarea ciclului de Cvartete de Beethoven, de către cvartetul Filarmonicii din Cluj într-o interpretare care nu arată însă vreun progres deosebit față de concertele prezentate în anii trecuți. Interesant, ni s-a părut curajul cu care artiștii clujeni au abordat *Marea Fugă* de Beethoven, ceea ce, într-o anumită măsură, dincolo de problemele stricte ale interpretării, trebuie apreciat. Un al doilea concert de cvartete, susținut de formația „Cantabile" (în program lucrări de Borodin, Respighi, Mihalovici) s-a situat la nivelul unei seri de muzică de cameră care poate oferi pentru amatorii genului momente de reală satisfacție.

Ca și în anii trecuți, Orchestra simfonică și Orchestra de Studio ale Radioteleviziunii și-au început stagiunea urmărind un obiectiv demn de laudă — prezentarea cu consecvență a cît mai multe prime audiții de muzică românească și universală. Prin această orientare, contribuția celor două orchestre la lărgirea orizontului cunoașterii creației muzicale contemporane este deosebit de importantă, devenind un factor de seamă al educării estetice a publicului nostru. Din acest punct de vedere, am putea spune, aproape fiecare concert desfășurat în studioul Radioteleviziunii merită o atenție aparte.

Sub bagheta dirijorului Iosif Conta, primul concert a inclus în program o primă audiție de calitate: *„Poarta sărutului (Dialoguri pentru orchestră)* de Tiberiu Olah. „Dialogurile" sînt încă un omagiu adus măestriei lui Brâncuși, în zilele în care întreaga Românie sărbătorea pe acest mare fiu al ei. Tiberiu Olah se impune și în această lucrare ca un compozitor stăpîn pe mijloacele tehnice și expresive ale artei sale, preocupat în permanență de dialectica esențializării planurilor sonore într-o dinamică care să corespundă intim gîndirii creatoare a marelui sculptor. În același concert, doi tineri pianiști francezi, sensibili și perfect coordonați ca intonație și ritmică — Marie José Billard și Julien Azais — au prezentat două lucrări mai puțin cunoscute (Concertele pentru două piane în *do minor* de Bach și *mi bemol major*, de Mozart). Este de subliniat felul în care acest duo pianistic reușește din punct de vedere al consistenței contribuției personale și calității gustului muzical să transmită ascultătorului o autentică bucurie a cîntului. Deoarece sîntem la capitolul artei pianistice, relevăm prezența în concertul următor (joi 26 octombrie, dirijor Emanoil Elenescu) a tînărului pianist Dan Grigore, laureat al Concursului Enescu. Înclinat către o atmosferă romantică, Dan Grigore interpretează cu sinceritate și căldură *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră* de Rachmaninov. Pe drept cuvînt, observațiile făcute în timpul Concursului de pian s-au verificat încă o dată. Tînărul artist, dispune de o gamă variată de mijloace în interpretare, vădind de asemenea o intensă preocupare pentru finisarea execuției. Prima audiție a acestui program — *Concertul pentru jazzband și orchestră* al compozitorului vest-german Rolf Liebermann, nu a fost, credem, concludentă pentru cunoașterea creației acestui artist care se bucură de o largă apreciere în lumea muzicală. Partitura, deși pornind de la o idee destul de interesantă, prin opoziția a două formații distincte, reprezentînd două idei orchestrale distincte, nu depășește în realizarea intențiilor limitele unei muzici oarecare, străbătută doar pe alocuri de truvaiuri neînsemnate.

Stagiunea orchestrei de studio a Radioteleviziunii a început puțin mai tîrziu (respectiv în 9 noembrie). Dar, de la primul concert, programarea unor creații interesante — tot în primă audiție, — a răscumpărat această întîrziere. Astfel, am fost interesați să ascultăm una dintre ultimele lucrări ale compozitorului Filip Lazăr — *Concertul de cameră pentru baterie și 12 instrumente*, concert care demonstrează nivelul la care se situează creația muzicianului, în ultimii ani de viață. Pe deplin orientat în tendințele înoitoare ale epocii sale, Filip Lazăr ține seama de marile tradiții clasice, fără ca să devină prin aceasta un epigon. Apreciind grija realizatorilor pentru alegerea unei partituri reprezentative din creația acestui compozitor încă insuficient cunoscut, subliniem totodată interpretarea sobră a dirijorului Ludovic Baci, într-o atmosferă camerală care a reliefat valoarea muzicii. Programul a cuprins și premiera concertantă a

operei *Zbor de noapte*, de Luigi Dallapiccola. La astfel de premiere, chiar în cadrul unui concert, se simte nevoia unei prezențe regizorale, care să împlinească sugestia muzicii și cuvîntului. În sală, supradimensionarea sonoră a corului și chiar a orchestrei, nu ne-a îngăduit să ne dăm seama dacă grandilocvența aparține interpretării sau chiar compozitorului. În orice caz, pentru o literatură de factura filozofică și poetică a lui Saint Exhupéry, opera *Zbor de noapte* ni s-a părut destul de puțin fidelă. Din distribuție am remarcat cîntul delicat al Emiliei Petrescu, maleabilitatea vocală a lui Valentin Teodorian și timbrul plăcut, deși umbrit de o anumită rigiditate în frazare, al baritonului Nicolae Gafton. Regretăm însă că pentru un program atît de interesant, prezența unui solist străin, organistul Günther Fischinger (R.F.G.), nu a fost o contribuție corespunzătoare. Față de interpreții noștri, organistul german a apărut ca un muzician mediocru, care nu a putut da în *Concertul în re minor* de Bach decît o versiune modestă, pe care în mod obișnuit o numim „de serviciu".

Prima audiție a lucrării *Arcana* de Edgar Varése (joi 16 noembrie) marca punctul de maxim interes al concertului dirijat de Iosif Conta. Orchestra și conducătorul ei au înregistrat nu numai succesul de a fi demonstrat o bună orientare în alegerea unei lucrări de muzică contemporană, dar și pe acela al unei redări convingătoare, care pledează pentru cunoașterea și aprofundarea unor aspecte inedite ale fenomenului artistic de astăzi. Tensiunea creată, prin dimensiunile blocurilor sonore ce se înfruntă în *Arcana*, a dat o impresie covîrșitoare de energie deslănțuită, care își echilibrează proporțiile, cristalizînd după o îndelungată contopire, asemenea unei reacții chimice. Nu la fel de interesantă ni s-a părut alegerea, un prim contact cu creația compozitorului, a *Simfoniei a II-a* de Charles Ives. Ea a găsit ascultătorii mai nepregătiți pentru stilul compozitorului, trezind un ecou destul de slab în sensibilitatea lor. Sperăm că prin viitoare programări, muzica lui Ives va putea fi, treptat, inclusă în peisajul muzicii contemporane pe care o cunoaștem cu ajutorul interpretărilor date de orchestrele noastre simfonice. Deși nu era o primă audiție, *Concertul în do major pentru violoncel și orchestră* de Haydn (descoperit în 1961) a avut farmecul reîntîlnirilor surprinzătoare prin noutatea actului creator, care caracterizează mereu prezența ca muzician lui Radu Aldulescu.

Tot de prezența pe podiumul studioului Radioteleviziunii a unui interpret de mare valoare este legat interesul simfonicului dirijat de Constantin Bobescu. Afirmat în ultimii ani, clarinetistul Aurelian Octav Popa, laureat al cîtorva Concursuri internaționale de interpretare, a făcut o adevărată demonstrație a ceea ce poate deveni clarinetul, ca instrument solistic. Delicat și evocator al unei epoci baroce, în *Concertul pentru clarinet și orchestră* de Molter, clarinetul devine o „personalitate" în *Concertul în la major* de Paul Hindemith. Jocul de nuanțe îmbinat cu cel al culorilor, știința dozării, cursivitatea cîntului și a frazei sînt stăpînite admirabil de Aurelian Octav Popa. Iar suplimentul acordat — o piesă de Stravinski —, după cele două concerte în primă audiție, a demonstrat că posibilitățile expresive ale clarinetului sînt departe încă de a ne fi îndeajuns cunoscute. Celelalte două lucrări ale programului, primă audiție a *Uverturii românești* de Dimitrie Cuclin și prima audiție a transcripției *Sonatei Kreutzer* de Beethoven (versiunea aparținînd lui Constantin Bobescu) au completat această seară a cărei personalitate a fost dominată de Aurelian Octav Popa.

Din peisajul vieții muzicale bucureștene, merită să ne oprim chiar fugitiv asupra începutului de stagiune la operă. Evenimentul de seamă a fost, fără îndoială, premiera operei *Don Juan* de Mozart, care a prilejuit cîteva afirmări de prestigiu pentru cîntăreții noștri — Iolanda Mărculescu în Zerlina, Dan Iordăchescu în Don Juan și, un debut cu totul excepțional, Marina Krilovici în Donna Anna. Din seria de spectacole obișnuite s-au remarcat spectacolele dirijate de Napoleone Annovazzi *(Traviata, Trubadurul* și *Boema)* prin încercarea artistului italian de a da interpretării pe scena Operei Române o factură cît mai apropiată, ca tempo și nuanțare, de versiunile originale. Cîteva nume de cîntăreți străini au fost prezente pe afișe. Ne-am opri asupra interpretării date Violettei în *Traviata* de Verdi, de către soprana Jaqueline Delman (Anglia), de asemenea baritonul Hajo Muller (R.D.G.) în rolurile Friederich von Telramund din *Lohengrin* de Wagner și Filip al II-lea din *Don Carlos* de Verdi. Stagiunea studioului Conservatorului se află desigur deabea la început, într-o perioadă în care nu putem încă cunoaște pe deplin posibilitățile viitorilor absolvenți. Din programele Orchestrei simfonice de studio, menționăm Concertul de concerte susținut de violoncelistul Valentin Hîrsu *(Concertul* de Haydn), Vladimir Hîrsu *(Concertul* de Brahms pentru vioară) și pianistul Toma Veșmaș *(Concertul în re bemol* de Procofiev). Un cuvînt de laudă pentru grija cu care dirijorul Grigore Iosub crează climatul necesar afirmării acestor tinere talente. Prima producție a viitorilor absolvenți a fost „Seara de operă" prezentată de clasa de specialitate a regizorului Hero Lupescu. Utilitatea programării unor fragmente izolate din opere *(Tosca, Boema, Traviata, Mireasa vîndută)* este credem îndreptată mai puțin spre desvoltarea multilaterală a studentului, cît spre stabilirea unor contacte cît mai directe cu publicul. De asemenea, prin distribuirea tuturor studenților, regizorul Hero Lupescu încearcă să verifice pe scenă posibilitățile de interpretare, în diferite roluri. Ne întrebăm însă dacă întotdeauna rezolvarea unei singure scene poate edifica asupra posibilităților unui tînăr cîntăreț de a susține o întreagă operă. Dintre vocile care s-au afirmat în acest prim spectacol de selecțiuni, amintim pe soprana Eugenia Moldoveanu, tenorul Constantin Zaharia, tenorul comic Cristian Mihăilescu, baritonul Eduard Tumagianian și basul Gheorghe Păunescu.

Desfășurarea acestor prime luni de stagiune ne îngăduie să întrevedem profilul lunilor ce vor urma. Cu rezerva întîlnirii unor interpreți de valoare în concertele Filarmonicei (ale cărei programe, mai academice, par să corespundă dorinței de a afirma acest colectiv artistic pe planul interpretării lucrărilor de repertoriu, mai mult decît al primelor audiții), cu dorința de a vedea consecvent urmărit obiectivul investigării muzicii contemporane în concertele Radioteleviziunii (desigur, cu o permanentă atenție pentru criteriul de selectare valorică a creațiilor) credem că actuala stagiune se poate desfășura în condiții satisfăcătoare pentru publicul nostru care, trebuie să recunoaștem, devine din ce în ce mai exigent, după absolvirea „cursurilor de specializare" pe care le urmează la fiecare Festival Internațional „George Enescu".

Don Juan în premieră la Opera Română

de Andrei Porfetye

Deci, după o absență de un sfert de veac, capodopera lui Mozart, Don Juan, a fost înscrisă din nou în repertoriul primei noastre scene lirice. Pentru această inițiativă, Direcția Operei Române, merită toate laudele. Este greu de conceput ca un teatru liric de prima mînă să nu arate interes pentru această genială lucrare mozartiană, de aceea salutăm faptul că noua conducere a inclus „Don Juan" în repertoriu.

S-ar putea pune întrebarea: de ce oare este atît de important Don Giovanni, de ce trebuie să beneficieze această operă de un regim special? Iată o întrebare întrutotul justificată deoarece este greu de presupus că lucrarea lui Mozart ar fi culmea creației de operă. Așa și este. Ea nu reprezintă culmea, dar în orice caz unul din piscurile genului. Alături de Othello, Falstaff, Bărbierul, Boris Godunov, Maeștrii cîntăreți, Wozzeck, Oedip, etc., ea înseamnă un punct marcant în dezvoltarea genului. Și mai este un lucru: Don Giovanni este în primul rînd o lucrare *muzicală* și nu *dramatică*. Este departe de noi părerea că muzica lui Mozart și însăși libretul nu ar avea suficient dramatism. Dar vrem să subliniem că pentru a interpreta orice rol din această operă trebuie să fii nu numai un cîntăreț bun, cu tehnica vocală perfectă, ci și un muzician desăvîrșit. Fiecare arie reprezintă o nouă piatră de încercare.

Elisabeta Neculce-Cartiș

Marina Krilovici

Spre bucuria noastră, a tuturor, s-a putut constata cu ocazia premierei din 15 noiembrie, că avem suficienți cîntăreți care se achită, dacă nu toți cu brio, în orice caz onorabil de sarcinile dificile.

Să nu uităm nici de rolul important al orchestrei. Credem că partitura aerată, desenele de filigran ale maestrului vienez, unde fiecare notă este muzică și numai muzică, unde cea mai mică greșeală iese la iveală și este sesizată de oricine, reprezintă o bună școală pentru instrumeniștii Operei bucureștene. Orchestra, admirabil condusă de Mircea Popa, ne-a rezervat plăcerea de a asculta muzica lui Mozart într-o formă îngrijită în care detaliile se dovedesc bine lucrate; elegantă, bine dozată, mereu prezentă, fără a acoperi pe soliști. Se pare că

Magda Ianculescu
și
Dan Iordăchescu

temperamentul lui Mircea Popa se poate desfășura mai relaxat, mai cu naturalețe în apele muzicii lui Mozart. În consecință, orchestra a sunat omogen și curat.

Dan Iordăchescu, în rolul titular a strălucit. Dispunînd de multiplele sale calități, muzicale și actoricești, el este un cîntăreț ideal pentru a reprezenta cu brio pe faimosul Don Juan, ceea ce, de altfel, a și făcut-o. Un bun muzician, sensibil, cu simțul dezvoltat pentru arta frazării, pentru formă, pentru stil. El este un tehnician desăvîrșit (ne-a dovedit-o în vestita și totodată temuta arie a Șampaniei, cu toate că a forțat aici pe alocuri glasul, a pus prea mult accent pe arta teatrală), cu intuiție muzicală remarcabilă. Jocul său de scenă este impresionant. Amintim doar ultima scenă care ne-a luat parcă răsuflarea. Un mare cîntăreț !

La fel de mult a plăcut Iolanda Mărculescu (Zerlina). Glasul ei, e drept nu mare ca volum (unii critici sînt de părere că vocea ei se poate numi chiar mică) — dar ce contează — pătrunde minunat. Să recunoaștem — vocea e doar instrumentul, ceea ce faci cu acest instrument este important. Și Iolanda Mărculescu știe să-l folosească de minune ; cunoaște toate posibilitățile, toate tainele lui. Este o cîntăreață inteligentă care știe să „descifreze" notele, știe să le însuflețească. Simte de minune stilul mozartian. Calitățile sale muzicale, dedublate de o prezență scenică abilă, naturală, au ca rezultat o interpretă de prima mînă. Zerlina, în versiunea Iolandei Mărculescu, este fermecătoare, de un charme irezistibil.

Leporello, în versiunea lui Constantin Gabor, este o figură originală, un amestec de valet cu bufon. Nu ne-a deranjat această concepție, mai cu seamă datorită faptului că a fost susținută de o voce abilă (vezi aria în care prezintă Donnei Elvira lista cu iubitele lui Don Juan) plină de vigoare cu un timbru plăcut. Am avut impresia că spre sfîrșitul spectacolului, rezistența sa a slăbit puțin, ne mai dispunînd de energia și verva de la început.

Marina Krilovici (Donna Anna) indiscutabil un mare talent vocal, posedă un „instrument" de mare calitate, pe care încă nu-l exploatează întru totul. Ceea ce îi lipsește este poate și experiența, obișnuința cu roluri mari. Micile imperfecțiuni — vocea nu a sunat întotdeauna echilibrată în toate registrele — n-au umbrit o realizare remarcabilă. Să nu uităm că ea a susținut un rol ce pune pe cîntăreț în fața unor probleme muzicale

Ioan Hvorov
și
Iolanda
Mărculescu

și scenice extrem de dificile. Ținînd cont de toate acestea, putem afirma că tînăra noastră speranță s-a achitat în mod cu totul onorabil. Sîntem convinși că, în viitoare spectacole, ea se va prezenta din ce în ce mai bine. De la Magda Ianculescu (Donna Elvira) și Ion Stoian (Don Ottavio) am așteptat mai mult. Ambii cîntăreți, care știu să interpreteze muzica lui Mozart, n-au putut convinge de data aceasta. Că pot și altfel, ne-au dovedit-o în cealaltă operă a lui Mozart : „Cosi fan tutte" unde i-am admirat pe amîndoi. Poate că au fost într-o indispoziție vocală ?

Ioan Hvorov a demonstrat cum un mic rol, nesemnificativ poate căpăta importanță. Masetto, logodnicul Zerlinei, a fost cam neglijat de către Mozart, mai cu seamă din punct de vedere muzical. Felul cum a abordat Hvorov acest rol merită toată stima. Jocul său viu, plin de permanente surprize, nesablonard, a făcut din Masetto o mică personalitate.

N-am putut admira vocea lui Valentin Loghin, în rolul comandorului, deoarece a fost maltratată prea mult de către inginerul de sunet. Nu s-ar putea găsi o soluție mai „muzicală"? Oare ce a făcut „săracul" Mozart fără difuzor? (sămanul compozitor!) Sîntem convinși că glasul lui Loghin poate pătrunde fiind mai puțin amplificat.

Și acum cîteva cuvinte despre ansambluri. Se știe că trei cîntăreți buni nu sînt egali cu un trio excelent. În cadrul ansamblului se ivesc noi probleme. Nu este suficient ca fiecare component să interpreteze partea sa mai mult sau mai puțin perfect. Problema principală este încadrarea solistului în ansamblu. Fiecare trebuie să tindă spre unitatea formației; țelul trebuie să fie echilibrul perfect între voci; linia melodică cea mai importantă are prioritate etc. etc. Sîntem convinși că această regulă elementară, am zice chiar banală, este arhicunoscută. Dar cînd este vorba de punerea ei în practică, ea e ignorată cu desăvîrșire. Numai astfel se poate explica faptul că fiecare cîntăreț „țipă" cît mai tare, probabil ca să fie auzit, neascultîndu-l deloc și pe celălalt. Rezultatul îl cunoaștem (vezi ansamblurile din cadrul operei Don Juan!) Ar fi bine ca după premieră cîntăreții să fie obligați să asculte banda de magnetofon, poate și-ar da singuri seama. Poate.

Și încă o problemă: ar fi de dorit ca în cadrul ansamblurilor intonația să fie mai curată. Păcat, pentru că asemenea neatenții, și astea de fapt sînt, pot umbri o reușită incontestabilă.

Să trecem acum la capitolul cel mai spinos: regia. Of, această regie!! Mult mai poate încurca, după cum, desigur, poate pune într-o lumină cît mai favorabilă un spectacol. Să vedem care ar fi rolul regiei într-o operă de Mozart. Un cunoscut cineast a spus odată, despre rolul muzicii în filme, că cea mai bună este aceea care nu este observată de către spectatori. Credem că același lucru se poate afirma și despre regia în cadrul operei și în special în cea mozartiană. Indiscutabil, opera este o artă sincretică dar nu în așa măsură cum este cea cinematografică, de exemplu. Să nu uităm că ea este un gen preponderent muzical. Wagner a mers pe un alt drum, încercînd să revoluționeze întregul gen. Rezultatul îl cunoaștem. Operele lui, așa numite drame muzicale, nu sînt mai reușite din punct de vedere scenic, decît acelea ale lui Verdi sau Mozart; dimpotrivă, să ne gîndim doar la Tetralogie sau la Tristan. Spectacolul de operă stă și cade împreună cu muzica. N-am întîlnit în repertoriul de operă spectacole care să fi rezistat de-a lungul timpului, avînd un libret bun și o muzică proastă. Invers, am putea enumera o sumedenie de capodopere.

Deci, muzica este și trebuie să fie pe prim plan, iar regia neapărat subordonată muzicii și nu invers.

Cum stau lucrurile cu Don Juan în versiunea Operei Române? Am avut impresia că între dirijor și regizor — Hero Lupescu — a existat o permanentă luptă pentru prioritate,o permanentă grijă a regizorului ca nu cumva munca sa să fie trecută neobservată de către critici. De aceea, sînt căutate soluții „spectaculoase" (scena din cimitir), caraghioase (finalul), stranii, de un gust discutabil, care nu sînt nici în favoarea muzicii, nici în spiritul lui Mozart. A fost atîta gălăgie pe scenă în timpul ariilor încît a deranjat pur și simplu muzica. Ar fi de dorit ca să fie evitat orice lucru ce sustrage atenția spectatorului de la muzică, și în special cînd se interpretează o arie.

Totuși, trebuie să recunoaștem că regia a avut multe laturi bune. În primul rînd, a asigurat un ritm viu al spectacolului, o desfășurare alertă a acțiunii, fără întreruperi inutile. Plasarea cîntăreților a fost cît se poate de optimă. În timpul ariilor, în majoritatea cazurilor, ei au cîntat în fața rampei cu fața spre public. Sperăm că spectacolul se va roda, iar regizorul va elimina, cu timpul, tot ce este neesențial din mișcarea de pe scenă.

Decorurile lui Roland Laub, recunoaștem ingenioase, pline de idei originale, pe de o parte au asigurat un ritm viu al desfășurării acțiunii, pe de alta se dovedesc, credem, în contradicție atît cu muzica, care este extrem de colorată, (tonul predominant al decorurilor este gris) cît și costumele (Ofelia Tutoveanu) de bun gust, adaptate epocii, subliniind bine caracterul fiecărui personaj. De altfel, nu știm dacă „sistemul cu gratii" este cel mai adecvat pentru o operă de Mozart.

Mișcarea de culise ar trebui să se producă cu mai puțin zgomot.

Dacă, în concluzie, am trage un bilanț asupra părților pozitive și celor negative, am constata că imperfecțiunile nu umbresc prea mult calitatea spectacolului. Am insistat mai mult asupra lor întrucît se pot elimina și sîntem siguri că se vor elimina treptat, asigurînd spectacolului o desfășurare optimă.

Opereta ieri, astăzi și mîine

de Alexandru Colfescu

Izvoarele cele mai îndepărtate ale operetei le întîlnim în secolul al XVIII-lea, în preajma revoluției franceze, sub forma operei bufe italiene și a teatrului de bîlci francez. Trăsături esențiale ale acestora au fost păstrate în opereta de mai tîrziu și anume : atașamentul pentru omul simplu, pentru aspectele vieții poporului, abordarea farsei, ironiei și satirei la adresa păturilor suprapuse, a îmbogățiților, folosirea unei melodii accesibile. Acestea sînt izvoarele operei comice și apoi ale operetei franceze. În bîlciurile din Saint Laurent și Saint Germain, în locul carelor cu păpuși încep să apară purtători ai cîntecului specific Parisului, cu așa numitele vodeviluri, netezind drumul primei opere comice franceze : Thélémaque de Lessage, (1712). Opera bufă, începînd cu Serva Padrona de Pergolessi, cucerește publicul italian, francez și în genere, o mare parte din publicul european. Ghicitorul satului „este prima operetă franceză creată de Rousseau", dată la iveală la 1752. cu un secol înainte de prima operetă clasică a lui Offenbach. De atunci opereta a parcurs un drum de mai bine de două secole. Operetele lui Offenbach creatorul propriu zis al genului, reprezintă, prin satira lor ascutită o adevărată armă de luptă a poporului, o forță demascatoare a viciilor celui de al doilea imperiu. Opereta apare ca „o creație dramatică care folosește cuvîntul și muzica și care de fapt este o operă comică. în care recitativul s-a transformat în dialog" (R. Bruyr). De altfel, există o întrepătrundere între genul operei comice, operetă și singspielul german, fără delimitări absolute. Creația lui Offenbach ne înfățișează de pe poziția cea mai înaintată a operetei clasice, o necruțătoare satiră la adresa monarhiei, a lui Napoleon al III-lea și a curții imperiale, a burgheziei îmbogățite, ridiculizînd exagerările bellcantoului italian (Domnul Choufleuri, Orfeu în infern, Frumoasa Elena, Pericola, Regele morcov). Folosind cupletul satiric, opereta clasică conferă genului o funcție social-istorică iar valorificarea unor melodii de mare expresivitate și accesibilitate o apropie de înțelegerea maselor largi populare.

Pe drumul lui Offenbach pășesc și F. Hervé cu Mamzelle Nitouche, Mamzelle Gavroch, Ch. Lecocq cu Fiica d-nei Angot, Giroflé-Girofla, Ali Baba etc., R. Planquette cu Clopotele din Corneville ș.a. Operetele lui Offenbach au avut (și au și azi) o influență covîrșitoare asupra creatorilor genului (Nici chiar Johann Strauss, creatorul operetei clasice vieneze, nu s-a putut sustrage acestei influențe).

Origina operei noastre o aflăm în vodevilul românesc din secolul al XIX-lea, genul de teatru muzical cel mai îndrăgit de publicul epocii. Aceasta s-a datorat atît caracterului accesibil al muzicii cît și conținutului său de idei, legat de spiritul revoluționar din preajma anului 1848. Nu numai artiștii profesioniști prezentau vodeviluri și, mai tîrziu, operete, dar chiar grupările de amatori, cum au fost Reuniunile de muzică și cîntăreți din Ardeal și Banat. În ceea ce privește începutul acestui gen în țara noastră, primul moment important îl constituie prezentarea la Iași, la 26 decembrie 1848, a operetei Baba Hîrca, de compozitorul Alexandru Flechtenmacher, după libretul actorului Matei Millo, care a creiat și rolul unei țigănci vrăjitoare. Libretul, o satiră la adresa moravurilor înapoiate și o oglindire a vieții reale din lumea satului, aduce pe scenă țăranii cu cîntecele, dansurile și costumele lor, înfățișînd totodată și lupta elementelor progresiste pentru dezrobirea țiganilor și egalitatea în drepturi a cetățenilor.

Spectacolele muzicale fiind mult gustate de public, Teatrele Naționale din București, Iași și Craiova introduc în repertoriul lor creațiile compozitorilor Al. Flechtenmacher, Eduard Wachman și Karl Wagner : Cinel-Cinel, Cetatea Neamțului, Florin și Florica, Piatra din casă, Crai nou, Millo director, pe texte de Vasile Alecsandri, Doi țărani și cinci cîrlani pe libret de Costache Negruzzi, Urîta satului pe text de Eugeniu Carada etc. Libretele sînt inspirate din trecutul istoric al poporului și din momente ale vieții satului. Muzica are ca principală sursă folclorul orășenesc. Noile lucrări aduc un aer de prospețime față de traducerile din literatura academică, de farsele ieftine și tragediile melodramatice. În această epocă se relevă o seamă de artiști de operetă printre care : Matei Millo, Gabriela Luchian și Niny Valery, primii interpreți din Baba Hîrca, Elena Teodorini (marea

cîntăreață de operă de mai tîrziu), comicul de operetă I. Anestin, V. Hasnaș, Th. Aslan și Irina Vlădaia. Formațiile de amatori devin adevărate focare de cultură și artă în Transilvania, Banat și Bucovina, regiuni aflate sub stăpînirea habsburgică, în fruntea lor situîndu-se compozitori și dirijori remarcabili ca Ciprian Porumbescu, Iacob Mureșeanu, Ion Vidu, George Dima și alții. Ciprian Porumbescu are cu cine să-și reprezinte Candidatul Linte, Rigorosul teologic și lucrarea sa de căpătîi Crai nou, care, după Baba Hîrca, marchează al doilea moment important din evoluția operetei. În afară de inspirația folclorică, de melodii cuceritoare, Ciprian Porumbescu folosește cu succes coruri de mare amploare, arii de largă respirație și ansambluri de dans.

Este momentul să menționăm trei nume care au cinstit viața muzicală din pragul veacului nostru, compozitori și dirijori ai Teatrelor Naționale de la Iași și București care, cu o aleasă pregătire profesională, au ridicat opereta pe o treaptă mai înaltă : George Stephănescu, Eduard Caudella și Constantin Dimitrescu. George Stephănescu a creat Mama soacra și Scaiul bărbaților, Eduard Caudella Olteanca, Fata răzeșului, Hatmanul Baltag, Beizadea Epaminonda iar Constantin Dimitrescu — Nini, Sergentul Cartuș și Călin Dumbravă, pe care ei le numeau opere comice. Se fac simțite în aceste lucrări o măiestrie a compoziției mai avansată, o participare mai eficientă a orchestrei. Libretele și textele, de multe ori lăsau de dorit. Teatrele Naționale introduc în repertoriul lor permanent și spectacole muzicale (vodeviluri, operete, opere comice). Actori, compozitori sau dirijori încep să organizeze turnee prin țară. În această perioadă activează în operetă cu deosebit succes artiști talentați al căror nume merită consemnate : marele comic Ștefan Iulian, baritonul N. Poenaru, tenorii Constantin Grigoriu și Ion Băjenaru, Aron Bobescu, primadonele Iosefina Gălușcă și Maria D'Asty, subretele Leontina Ioanid, Marieta Ionașcu și Nora Marinescu, artiștii Achile Popescu și N. I. Popescu ; Niculescu Buzău, actor și organizator de turnee, Stănescu-Cerna, tenor și organizator de companii de operetă, Const. Grigoriu și alte formații de operetă. Anii 1900 și 1920 constituie, în țara noastră, o perioadă de mare avînt al operetei, datorită, în primul rînd, unui public deja format și apoi în cea mai mare măsură întemeierii primului teatru permanent de operetă : Compania lirică Constantin Grigoriu (1904—1924). Timp de douăzeci de ani, tenorul Constantin Grigoriu a prezentat în București și în întreaga țară, fără nici un sprijin din partea statului, cele mai reușite spectacole de operetă din repertoriul clasic și modern, ca și unele operete originale românești cum sînt Insula florilor de Cohen Lînaru, Nini de Constantin Dimitrescu, Dora și izbînda dragostei de I. Brătianu, Scaiul bărbaților de George Stephănescu etc. Iau ființă teatre noi ca : Teatrul Liric (fost Maican și Leon Popescu), unde a funcționat apoi și Opera studențească, Parcul Oteteleșanu, Grădina Blanduziei. Am văzut jucînd și am ascultat cîntînd în compania lui C. Grigoriu, poate pe cei mai străluciți cîntăreți și actori pe care i-a cunoscut opereta românească de eri, în frunte cu „prințul operetei", Nicu Leonard. Despre Leonard ar trebui să scrim multe pagini pentru a-i caracteriza frumoasa și statuara sa prezență scenică, capul său superb cu o frunte senină și un profil de statuie elenă, vocea sa mobilă, catifelată, mlădioasă, bogată în culori și intensități, jocul dramatic, simplu, natural, cuceritor din prima clipă, dicțiunea și fraza sa impecabilă, felul impresionant cum știa să poarte fracul, sumanul sau salopeta, dar — mai cu seamă — mulțimea și diversitatea rolurilor cărora le-a dat viață. A fost, fără îndoială, printre cei mai apreciați și iubiți artiști din țara noastră.

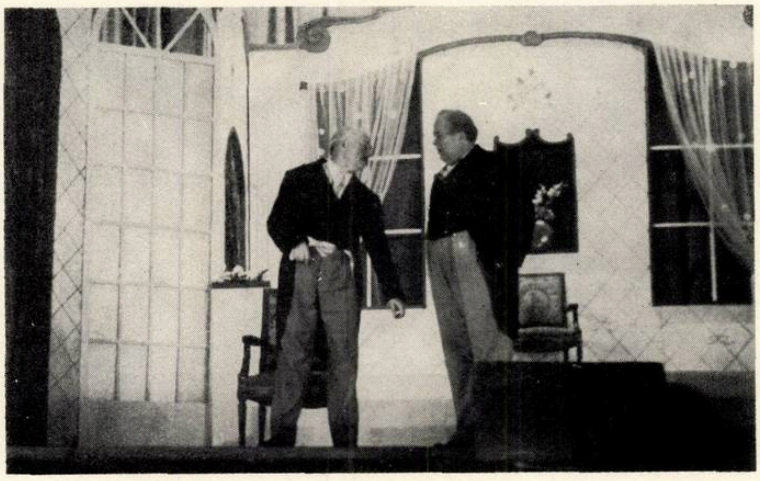
Vom trece de îndată la memorabilul (pot spune chiar celebrul) cuplu comic al celor trei nedespărțiți : V. Maximilian (blînd, duios cu o voce guturală, totdeauna cu un umor sec, cu un cînt interiorizat), G. Carusi și N. Ciucurete, care provocau buna dispoziție, veselia și rîsul sănătos prin simpla apariție pe scenă. Este epoca în care cîntă în operetă mari interpreți de operă ca Florica Cristoforeanu (care plecînd în Italia a fost prețuită ca cea mai mare cîntăreață a epocii), Elena Roman, Elena Zamora, Jean Niculescu-Nico, George Niculescu-Basu, Vasile Rabega, Virginia Miciora, Jeni Metaxa etc., apoi unii cîntăreți și actori reputați ca : Florica Florescu (avînd o mare mobilitate scenică și un joc diabolic al ochilor), Elena Mavrodi, Ani Aurion, Anca Grand, Zilli Rașianu, Marioara Cinscki, Constantin Tănase, (fondatorul teatrului de revistă „Cărăbuș", cupletist neegalat pînă azi, distins muzician și director de scenă, bun organizator, dotat cu un rar simț artistic), Demetrescu D. Sylva, Constantin Stănescu-Cerna, comicul G. Petrovicescu, Mișu Ștefănescu, I. Cigalia, G. Timică, Lică Rădulescu, dirijorul Egizio Massini etc. Repertoriul se îmbogățește în general cu creațiile noi apărute : Clereta în concentrare de V. Roger, Curse și grătare și Văduva veselă de Lehar, Vînt de primăvară de Iosif Strauss, Vagabonzii și Fata poznașă de Ziehrer, Liliacul de Johann Strauss, Risetta de Leo Fall, Suzana de Gilbert, Crai nou de Ciprian Porumbescu, Studentul cerșetor de Milöcker, Țarul voios de Leo Fall, Briganzii și Pericola de Offenbach, Regele vînătorilor de Eisller, Mamzelle Nitouche de Hervé, apoi Prințesa de Canari, Balul operei, 1001 de nopți, Viața pariziană, Prinț și bandit, Prințesa dolarilor, Noaptea în Viena, Lăutarul, Dragoste de țigan etc.

Concomitent funcționează unele companii de operetă ca aceea a lui Aron Bobescu, Niculescu-Buzău, Compania Maximilian—Leonard etc. Din păcate, nu toate lucrările prezentate s-au ridicat la un nivel artistic corespunzător, multe avînd un conținut de idei minor, acțiune stereotipă, o valoare muzicală mediocră. În turneele din provincie, „companiile" de operetă se prezentau de multe ori cu „dubluri" improvizate, cu o orchestră compusă dintr-un pian dezacordat și... 3—4 instrumentiști, cu 7—8 coriști, 7—8 balerini, iar partitura suferea modificări, salturi și amputări care denaturau creația. Și totuși, publicul venea în număr mare la spectacole ca să se dispună, să uite necazurile vieții și să rîdă. El acorda cu bunăvoință circumstanțe atenuante pentru toate lip-

„Tîrgul de fete“ de Filaret Barbu

100 de spectacole cu „Lăsați-mă să cînt“ la Dresda

Tenorul Const. Al. Grigoriu (1864—1914) în opera-comică „De-aș fi rege" de Adam



G. Timică și N. Gărdescu în „Singe vienez"

Maria Tănase și Ion Dacian în „Mascota"

Radu Beligan și N. Gărdescu în „Sărmanul Ionathan"

surile pe care le considera inerente. Era însă satisfăcut să recunoască, în eroii negativi biciuiți de satira operetei pe anumite persoane din protipendada țării sau a locului. Era mulțumit că putea reține și fredona la ieșirea din spectacol aria primadonei, a subretei sau a primului amorez. Zile întregi fredona valsul operetei vizionate. Fiindcă valsul era punctul culminant al spectacolului, cimentul care lega diversele scene ale operetei și, în genere, cuprins în scena ansamblului final, cînd toți interpreții cîntau și dansau. Acest Vals cu o vechime de peste 200 de ani își are origina în dansul popular francez și în laendlerul german. Valsul a fost obiectivul de căpetenie în creația majorității compozitorilor de operetă, ajungînd la apogeu cu nemuritorul vals vienez al lui Johann Strauss. El a tentat și pe mari compozitori clasici, romantici și moderni, dînd sălilor de concert pagini nemuritoare (Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Schubert, Berlioz, Gounod, Weber, Richard Strauss, Chopin, Liszt, Grieg, Ceaikovski, Haciaturian, Șostakovici etc.).

După dizolvarea companiei lui Constantin Grigoriu (1924), creația românească de operetă a cunoscut o stagnare, fiind copleșită de importul de creații de peste hotare. Cele două lucrări ale lui Tiberiu Brediceanu, La șezătoare și La seceriș, intitulate de compozitor „icoane de la țară", sînt singurele creații muzicale valoroase care aduc în acești ani pe scena lirică lumea satului românesc cu tezaurul ei nesecat de melodii, dansuri, costume și datini.

Este locul să amintim și de operetele create acum 30—40 de ani de Ion Hartulari-Darclée, cîntate atunci cu mult succes pe plan mondial: Capriciul Antic, Amorul mascat, Amazoana, Margery, Zig-Zag, Atlantic-City. Viața lor a fost scurtă datorită textelor discutabile și dramaturgiei nesatisfăcătoare. Sînt însă înzestrate cu unele inspirate melodii care se pot cînta și azi.

După activitatea prodigioasă a lui Constantin Grigoriu, în perioada 1920—1940 drumul operetei își urmează cursul său în condiții vitrege, datorită numai unor înjghebări particulare ca aceea a lui Avram Nicolau, compania Teatrul Nostru, compania Mogador, Asociația N. Leonard și aceea a neobositului Stănescu-Cerna. Este interesant de relevat că în această epocă, lipsită în genere de strălucire, pe scena Operei Române, care devenise între timp instituție de stat, se prezintă Voevodul țiganilor și Liliacul de Johann Strauss, iar Constantin Tănase cu trupa lui de revistă și în colaborare cu diverși cîntăreți, dă spectacole cu Rose-Marie de C. Friml și Calul bălan.

Urmează decada 1940—1950, premergătoare întemeierii operetei de stat. Este o perioadă de relativ progres în primii ani și de un evident progres în ultimii doi ani, în ceea ce privește creația românească de operetă.

Teatrul Alhambra, condus cu competență și energie de Nicolae Vlădoianu, prezintă, alături de unele operete clasice, și spectacole care promovează comedia muzicală originală și revista. Valorosul nostru compozitor de muzică ușoară Ion Vasilescu găsește aici mediul prielnic pentru lansarea și popularizarea minunatelor sale melodii. Repertoriul operetei se îmbogățește cu Floare din Siraz, Regele valsului, Gheișa, Mascota, Sylvia, Sărmanul Ionatan, Domnișoara de la poștă, Contele de Luxemburg, Floare din Haway, Contesa Maritza, Suzana, Dunărea albastră, O noapte în Veneția etc. Johann Strauss, regele valsului este, pe bună dreptate, compozitorul preferat și mult aplaudat. La teatrul Alhambra se formează sau își aduc contribuția lor, pe lîngă diverși cîntăreți și actori deja pomeniți, Ion Dacian, George Timică, Julles Cazaban, Silli Popescu, Maria Wauvrina, Maria Tănase, Silli Vasiliu, Migri Avram Nicolau, Silvia Dumitrescu, Marcel Angelescu, Radu Beligan, N. Gărdescu, H. Nicolaide, G. Groner, N. Roman și alții.

Între anii 1948—1950 se produce un eveniment îmbucurător pentru mersul ascendent al operetei românești: pe lîngă Teatrul Armatei, instituție de stat, se înființează o secție de operetă. Avînd condițiile prielnice create de regimul de democrație populară și de revoluția culturală ce se dezvolta în patria noastră, creația originală de operetă începe să dea roade apreciabile. După succesele cu opereta Pericola de Offenbach și cu opereta românească Cîntecul munților de Alexandru Kiriței, are loc premiera operetei Tarsița și roșiorul de compozitorii Gheorghe Dumitrescu și Viorel Doboș. Această operetă, cu o remarcabilă ținută artistică, aduce pe scenă masele țărănești și mulțimea iobagilor exploatați și jefuiți de clasa dominantă, pandurii paruicului Ionică și ai generalului Magheru, urmașii pandurilor lui Tudor Vladimirescu, care luptă pentru desrobire și libertate. Respectînd adevărul istoric caracteristic revoluției de la 1848, autorii au urmărit și un scop educativ pentru militarii care veneau să vadă spectacolele de la Teatrul Armatei. Acum opereta valorifică întreaga experiență clasică, mergînd însă mai departe. Ea pune cu și mai mult temei problema temei, a conflictului și a rezolvării acestora prin mijloace proprii genului, problema găsirii unui limbaj muzical modern, etc.

Compozitorii moderni de operetă ca B. Alexandrov, cu lucrarea sa Nunta din Malinovska, I. Kovner cu Aculina, pe un libret inspirat de Pușkin, Miliutin, cu Zarvă între fete, Trembita, Sărutul Cianitei și — mai cu seamă — I. O. Dunaevski, cel mai remarcabil compozitor al operetei contemporane sovietice, cu creația sa Vînt de libertate, atît prin libretul său în care răsună vibrant un mesaj de luptă pentru libertatea popoarelor de sub jugul colonialist, cît și prin melodiile, corurile sale de masse, cupletele și ariile sale, prin orchestrația sa plină de prospețime și strălucire merită să fie consemnate. Premiera operetei Vînt de libertate de la Teatrul Armatei de la 7 Noiembrie 1950, ca și numeroasele spectacole ce au urmat, în reluare la Opereta de stat, au avut un deosebit succes. Sub regia lui Panait V. Cotescu, interpreții Petre Ștefănescu-Goangă, Silli Popescu, Lucia Roic, Maria Wauvrina, Silli Vasiliu, Iancu Groza, Mircea Nemens, Cezar Ionescu, Virginia Romanovski, Nae Roman, Bimbo Mărculescu, Marica Munteanu, Toni Buiacici, George Groner,

Ştefan Glodariu ş. a. au obţinut adeziunea deplină a publicului.

La 1 septembrie 1950, prin contopirea colectivului de la Teatrul Alhambra cu Secţia de operetă de la Teatrul Armatei s-a realizat primul teatru de operetă de stat din ţara noastră. Evenimentul a fost urmat curînd de înfiinţarea altor teatre muzicale de stat la Braşov, Galaţi, Constanţa etc. Operele de Stat din Iaşi, Cluj şi Timişoara introduc în repertoriul lor şi operete.

Acum opereta autohtonă menită să promoveze creaţia originală, clasică şi modernă la un înalt nivel calitativ este sprijinită ca un aspect al culturii noastre noi, socialiste, ceea ce dă naştere unui avînt necunoscut în întreaga perioadă de mai mult de 100 de ani.

Azi, după 17 ani de muncă neobosită şi realizări de seamă, Opereta de stat din Bucureşti are numărul necesar de artişti, actori şi tehnicieni, numeroşi solişti, un cor complet, o orchestră simfonică, un numeros grup de balerini, etc. Nici măcar nu putea visa cineva înainte de 23 August 1944 că s-ar putea realiza aşa ceva.

În turneele făcute de opereta noastră în Uniunea Sovietică, Ungaria, Polonia şi Italia, a fost socotită ca una dintre cele mai remarcabile formaţii artistice din Europa.

Avîntul creaţiei româneşti, de care vorbeam mai sus se reflectă în cele douăsprezece operete originale elaborate şi reprezentate la Opereta de stat, în marea lor majoritate, lucrări de valoare necontestată. Concomitent s-au montat şi unele din cele mai reprezentative creaţii ale operetei clasice şi moderne, în total 41 operete. Dintre acestea 25 fac parte din repertoriul permanent iar 15 lucrări sînt incluse în repertoriul stagiunii curente.

Am vizionat în ultimul timp un număr mare de spectacole, unele într-o versiune nouă, în concordanţă cu cerinţele contemporaneităţii. Specialiştii străini care au asistat la aceste noi versiuni au fost deosebit de impresionaţi şi le-au cerut pentru a le prezenta în ţările lor.

Primul mare bine şi meritat succes l-a obţinut Nicolae Kirculescu cu *N-a fost nuntă mai frumoasă*, pe libetul lui H. Nicolaide şi Harry Negrin (premiera la 7 februarie 1951), în care acţiunea dramatică este axată pe lupta pentru transformarea socialistă a satelor noastre. Apreciată şi peste hotare opereta a fost tradusă şi montată la Budapesta.

Al doilea succes, poate şi mai trainic, îl obţine Filaret Barbu cu *Ana Lugojana* (premiera la 7 noiembrie 1951). Libretul este semnat de doi autori bine pregătiţi în acest domeniu V. Timuş şi P. Andreescu. Asistăm la un crîmpei din viaţa ţărănimii bănăţene de la începutul secolului nostru, (cînd Banatul era sub stăpînirea habsburgică), cu frumoase obiceiuri, cîntece, coruri, dansuri, costume ale acelor meleaguri ca şi lupta ţăranilor bănăţeni contra împilării clasei dominante. Muzica de o mare forţă expresivă, simplă şi clară este, în general inspirată din folclorul bănăţean.

Urmează *Culegătorii de stele* de Florin Comişel pe un libret de Paul Mihai Ionescu şi Bogdan Căuş, care oglindeşte munca şi lupta plină de avînt pentru construirea socialismului.

Socotim că un moment de răscruce în evoluţia operetei româneşti, un adevărat salt calitativ s-a făcut cu prezentarea în premiera de la 30 octombrie 1954 a operetei *Lăsaţi-mă să cînt* de Gherase Dendrino pe libretul elaborat de Liana Delescu, Erastia Sever şi Viorel Cosma. O dramaturgie bine închegată, pe un fond istoric, o muzică de o excepţională forţă de emotivitate, arii de largă respiraţie, duete etc., scene de ansamblu vocal-simfonic foarte expresive, evocînd, de pe poziţii contemporane figura unui înaintaş, compozitorul Ciprian Porumbescu, în frămîntatul an 1882 cînd, înfruntînd cu bărbăţie mari greutăţi, a prezentat la Braşov opereta sa Crai nou. Capodoperă a genului Lăsaţi-mă să cînt s-a reprezentat în diverse ţări şi diverse limbi, la Drezda, la Moscova (unde teatrul din Odesa a obţinut cu ea Premiul I, la Festivalul teatrelor din U.R.S.S. din 1957), la Olomuc din Cehoslovacia etc. şi la unele din teatrele muzicale din ţară.

Plutaşii de pe Bistriţa cu muzica de Filaret Barbu şi libretul de Traian Iancu, în colaborare cu Ion Dacian, cuprinde pagini muzicale foarte reuşite inspirate din folclorul şi obiceiurile ţăranilor plutaşi bistriţeni, cîntă dragostea curată şi exprimă dîrzenia şi inteligenţa ţăranului moldovean în lupta sa contra uneltirilor duşmănoase. Plutaşii de pe Bistriţa a fost prezentată cu succes publicului cehoslovac de opereta din Teplice.

Tot Filaret Barbu a mai creat opereta *Tîrgul de fete*, care reflectă aspecte din viaţa nouă a minerilor.

Opereta *Colomba* de Elly Roman, pe un libret de Mircea Ştefănescu deşi are melodii bune şi o tematică contemporană (înfrăţirea tineretului din diverse ţări în lupta sa pentru pace), nu a constituit o reuşită deplină din cauza unei dramaturgii slabe.

Tot astfel *Suflet de artist* de H. Mălineanu, pe muzica atît de populară a lui Ion Vasilescu. Din cauza defectelor esenţiale ale libretului, deşi are unele pagini de o elevată ţinută artistică, cu toată strădania direcţiei de scenă a lui Nicuşor Constantinescu şi a tuturor interpreţilor în frunte cu Ion Dacian, lucrarea nu a putut rezista criticilor întemeiate ce i s-au adus.

În ce priveşte opereta *Întîlnire cu dragostea* de Nicolae Kirculescu, pe un libret lucrat de un colectiv în colaborare cu Nicuşor Constantinescu, ea a fost criticată pentru deficienţele libretului, pentru rezolvarea nelogică a conflictului, lipsa de caracterizare a unor personaje şi deşi se recunoaşte valoarea muzicală a melodiilor operetei, această este diminuată de o orchestraţie pestriţă, necorespunzătoare, făcută de trei orchestratori. Totuşi regia lui N. Constantinescu a reuşit să creeze un spectacol antrenant.

O nouă şi mare reuşită a creaţiei originale româneşti aparţine tot înzestratului compozitor Gherase Dendrino : opereta *Lysistrata*, reprezentată şi peste hotare. Libretul este întocmit de Nicuşor Constantinescu şi George Voinescu. Cu această creaţie Dendrino desăvîrşeşte experienţa sa de va-

lorificare dramatică a melodiei, realizează o excepțională folosire a elementelor corale și de ansamblu susținute de o orchestrație în care atmosfera și diverse sensuri și idei sînt realizate măiestrit. Lucrare de mare originalitate, Lysistrata, plasată ca acțiune în Grecia antică, pledează în mod contemporan o cauză deosebit de dragă oamenilor cinstiți din toate timpurile : apărarea păcii și înfrățirea popoarelor.

Ajungem cu succinta noastră trecere în revistă la opereta *Anton Pann*, creația compozitorului Alfred Mendelsohn, (compozitor talentat și cu o matură știință componistică, care a abordat cu succes genul simfonic, vocal-simfonic, de cameră, cîntecul de masă), pe un libret de Ion Roman și Radu Albala. Opereta are unele calități incontestabile, în deosebi în paginile orchestrei (deși uneori acoperă vocile soliștilor) și în unele melodii, arii, recitative și coruri, cu intonații cînd populare, cînd orientale sau care amintesc muzica distractivă apuseană, deformată de protipendada incultă din acea vreme. Firul dramatic este mult încărcat, profilul lui Anton Pann nu este suficient conturat (ca, de exemplu al Anicăi). Socotim că această creație cu certe calități, ar fi fost mai reușită dacă ar fi avut la bază un libret mai valoros, potrivit genului.

★

Pentru o edificare completă a personalității și stilului de muncă al Operetei de Stat din București am asistat în ultimul timp la unele spectacole dintre care citățm : Rose Marie de C. Friml, pe un libret spiritual și bogat în sensuri și cu o acțiune din viața reală, care pe lîngă frumoase melodii și dansuri, cu intonații la modă, la începutul secolului trecut, se fac auzite și intonații folclorice indiene ; Sînge vienez de Johann Strauss care conține un omagiu nețărmurit adus Vienei și valsului, iubirii cinstite, promovate muzical pe o superioară treaptă artistică, apoi, Prințesa Circului de Emerich Kalmann iar din lucrările lui Fr. Lehar — Țara surîsului, în care se relevă influența curentului verist și al operilor lui Puccini, în plasarea acțiunii într-o țară exotică, îndepărtată, în care ascultăm intonații din Extremul Orient. Ca și în operele lui Puccini, libretul nu urmează tradiția operistică, nu face concesii publicului și în finalul trist al operetei, eroii principali, deși se iubesc sincer, ca și subreta și alesul inimei sale, în loc de a se căsători se despart.

Din repertoriul modern am vizionat Secretul lui Marco Polo, cu muzica de Francisc Lopez și libretul de Raymond Vincy, într-o bună versiune românească de Nicușor Constantinescu. Acțiunea dramatică, înveșmîntată într-o muzică de o fină sensibilitate, melodioasă, variat ritmată, antrenantă și ușor de reținut, ilustrează un episod din tinerețea călătorului venețian. Sînt și unele exagerări și fantezii minore dar, cucerit de șuvoiul de melodii, publicul trece ușor peste ele.

Țin să reamintesc că la Opereta de stat au fost prezentate acum cîțiva ani, în condiții lăudabile, și trei opere comice : Elixirul dragostei și Don Pasquale de Gaetano Donizetti și Căsătoria secretă de Domenico Cimarosa.

Vorbind despre soliștii Operetei de stat vom începe cu artistul poporului, tenorul Ion Dacian, directorul instituției, regizor pentru unele operete, colaborator la libretul altora și profesor la Conservatorul Ciprian Porumbescu la clasa de operetă. Om de cultură, plin de inițiativă, cu excepțională putere de muncă și organizare, directorul Operetei de stat este prezent la orice repetiție, lîngă regizor, lîngă fiecare solist, corist sau balerin, scenograf sau tehnician. Cuvîntul autorizat și îndrumarea conducerii se face simțită în ritmul viu al muncii colective, în străduințile tuturor de a prezenta spectacole punînd accentul pe calitate, nu de dragul succeselor ieftine ci, pentru redarea valorii integrale a lucrărilor și înțelegerea lor trecute prin prisma cerințelor contemporaneității. Conducerea operetei duce o muncă de colaborare și îndrumare în special cu autorii libretelor, pentru a se realiza texte cît mai valoroase, cu acțiuni dramatice bine construite, axate pe temele majore ale vieții de azi, cu personaje viabile, cît mai energic caracterizate. Aceeași muncă o duce cu elementele tinere și talentate, care trebuie să crească, pentru a înlocui mîine pe cei ce datorită vîrstei vor lăsa locuri libere.

În ce privește tenorul Ion Dacian, el este posesorul unei voci agreabile de mare calitate, suficient de puternică, pătrunzătoare și suplă în același timp, cu un timbru nobil catifelat, dublată de o tehnică a emisiei, impostației, dicțiunii, ajutată de o respirație excepțională (ceea ce ușurează frazarea și trecerea pe nesimțite de la vocea plină la vocea de cap, sau la vocea mixtă și falset întărit, ca și legătura dintre pasajele de proză și cele cîntate). Simțul său de orientare artistică, talentul și experiența sa de actor i-au permis să atace cu un succes pe care numai Nicu Leonard l-a avut, aproape toate rolurile principale din operetele prezentate de opereta de stat.

În turneele efectuate cu ansamblul instituției în U.R.S.S., Ungaria, Polonia și Italia, ca și în turneele sale personale în R. D. Germană, Cehoslovacia, Egipt, Liban, etc. a stîrnit pretutindeni entuziaste aplauze, cu atît mai mult cu cît cînta în limba țării respective. Cuvinte elogioase întrebuințează cronicarii avizați ai ziarelor și revistelor Neuer Deutschland, Pravda, Sovetskaia Kultura, Tribuna Ludu, Expres Wieczorny etc., etc. pe care, din lipsă de spațiu nu le putem reproduce. Ion Dacian și azi după 32 de ani de profesie, face zilnic gimnastică, studii de canto și exerciții de respirație. Așa se explică acuratețea vocii sale, mobilitatea și dinamismul în jocul dramatic.

Solistele Operetei de stat : Valeria Rădulescu, Adriana Codreanu, Cleopatra Melidoneanu, Lili Dușescu, Lucia Roic, Vali Niculescu, Constanța Cîmpeanu, Elisabeta Henția, Cella Tănăsescu, Marica Munteanu, Dia Panaitescu, Lia Turovski etc. sînt cîntărețe talentate, dotate cu voci de calitate și cu un joc de scenă viu și expresiv. Trebuie să fie însă foarte atente la dozarea eforturilor, în special în proză (care uneori, dezimpostează vocea și o obosește) și la trecerea „pe nesimțite"

la cînt. Se observă în unele cazuri lipsa unui antrenament sau a unei respiraţii bune adaptate cîntului, dozată şi egalizată în expiraţie, fiindcă şoväie şi ameninţă cu „bătaia" şi îmbătrînirea. Talente excepţionale au cele trei artiste comice Maria Wauvrina (în special), Sili Vasiliu şi Tamara Buciuceanu. În ceea ce priveşte tenorii primei noastre scene lirice de operetă sînt, în general înzestraţi cu voci bune şi se descurcă bine pe scenă (mai cu seamă cînd sînt bine îndrumaţi de regizori buni). Nicolae Ţăranu are o bună priză la public. Îl sfătuim să nu abuzeze de falsetul întărit în acute, mai cu seamă cînd partitura şi tradiţia cere voce plină, iar trecerea de la falset la voce cu toţi rezonatorii trebuie încă studiată cu răbdare, ca şi trecerea pasajului la registrul înalt şi întărirea acutelor. Anton Negoiţescu are o voce puternică şi penetrantă, un temperament vulcanic, pe care însă, îl utilizează cam mult, în dauna acurateţei şi a liniei personajului şi spectatorului. Viorel Chicideanu, este un cîntăreţ şi actor experimentat, cu un valoros trecut în viaţa muzicală românească şi un repertoriu uimitor de mare, Petre Valentin, vechi cîntăreţ, se menţine destul de bine şi corespunde rolurilor abordate. O plăcută surpriză a fost apariţia lui Eugen Fînăţeanu care avînd toate elementele de bază necesare, după un studiu de 3—4 ani, bine îndrumat, va deveni un foarte bun cîntăreţ şi actor. Constantin Drăghici se apropie de inima spectatorului cînd cîntă fără efort şi exagerări, dar nu trebuie să forţeze, în special pe acute. O agreabilă şi impresionantă prezenţă scenică, o voce caldă, o interpretare firească îl caracterizează pe baritonul Mircea Nemens.

Opereta noastră se poate mîndri azi cu un numeros grup de actori-cîntăreţi comici printre care unii excepţional de talentaţi ca Bimbo Mărculescu şi Nae Roman. Vom cita astfel pe George Groner, Iancu Groza, Toni Buiacici (pe care îl sfătuim să mai diminueze din şarjă şi caricatură), Emil Popescu, Ştefan Glodaru, Silviu Gurău, Mihail Popescu, Tiberiu Popescu ş. a. toţi prezentînd un umor comunicativ, binemeritînd aprecierea publicului.

Corul, preparat cu multă competenţă şi migală de maestrul său Constantin Rădulescu ajutat de Florin Sămărăscu, cu voci cultivate, cu suficientă omogenitate de ansamblu, cuprinde, în general, elemente capabile să susţină în condiţii, uneori, foarte bune, roluri de solişti. La spectacolul cu Ana Lugojana am apreciat de exemplu vocea generoasă de bas şi talentul actoricesc al coristului Aurel Gramescu, care merită să fie promovat solist (şi ca el pot fi şi alţii). Orchestra, cu o formaţie simfonică, este în vădit progres. Dirijorul Liviu Cavassi, cu mijloace foarte simple realizează expresia necesară şi menajează mult interpreţii de pe scenă. Constantin Rădulescu este un excelent mînuitor al baghetei dar este tentat uneori să trateze orchestra ca solist, ca la un concert simfonic, depăşind ca sonoritate acustica, nu prea fericită, a sălii. Dirijorul Mircea Ionescu se străduia să fie corect şi fidel partiturii. Dirijorul Gherase Dendrino, aduce la pupitrul orchestrei prestigiul, autoritatea şi experienţa sa îndelungată.

Corpul de balet — maestră coregraf Elena Penescu-Liciu — este un colectiv atît de talentat, lucrează cu atîta dăruire, în care fiecare component, fată sau băiat, este un solist veritabil, încît este foarte dificil să facem evidenţieri.

Directorii de scenă permanenţi Nicuşor Constantinescu şi Ion Dacian realizează, cu mijloace simple, montări şi interpretări pline de expresie, corespunzătoare partiturilor şi cerinţelor actuale.

Scenografia şi costumele (Elena Agapie şi Ştefan Norrys), sînt în general de o acurateţe şi bun gust exemplar, realizate în concordanţă cu epoca şi locul acţiunii, avînd uşoare elemente de stilizare, care sugerează spectatorilor variatele sensuri stilistice de montări moderne.

Multe programe de sală, şi în special cele recente variază plăcut ca aspect grafic şi ca redactare, fiind, de multe ori un îndrumar bine alcătuit pentru public şi conţinînd pagini destinate educaţiei artistice celor neiniţiaţi.

Salutăm bucuroşi deschiderea Muzeului Operetei de stat, la realizarea căruia sub îndrumarea conducerii, a lucrat cu multă sîrguinţă Constantin C. Grigoriu, fiul reputatului tenor Constantin Grigoriu.

De curînd a avut loc premiera operetei Prinţesa Maritza. În curînd va intra în repetiţie My fair Lady şi Voevodul ţiganilor. Compozitorul Filaret Barbu lucrează la o operă populară, Pintea viteazul, Vasile Timuş definitivează un libret. Elly Roman a prezentat Fetele din Murfatlar (montată în premieră la Constanţa), dar care are nevoie de unele refaceri pentru a corespunde stadiului superior calitativ al repertoriului actual al operetei de stat, ca şi pretenţiilor justificate ale publicului. Florin Comişel lucrează la o operetă vizînd viaţa unui artist iar Aurel Giroveanu compune opereta Rochia de mireasă.

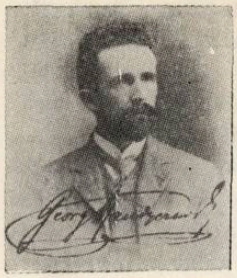
La toate aceste lucrări ca şi la altele, se pune cu acuitate problema unui libret corespunzător; de care depinde în mare măsură muzica, montarea şi succesul creaţiei.

Pentru a umple acest gol al creaţiei noastre de operetă, din iniţiativa Comitetului de stat pentru Cultură şi Artă se va ţine un concurs public de librete, dotat cu premii.

Dacă realizarea unor noi creaţii româneşti nu stă în posibilităţile exclusive ale conducerii operetei nu este totuşi scuzabil ca operetele originale care au obţinut succese incontestabile (şi se joacă şi azi cu casa închisă) să fie programate atît de rar. (una pe săptămînă sau chiar la două săptămîni).

În concluzii ne exprimăm satisfacţia pentru succesele dobîndite de opereta de stat din Bucureşti, într-un timp relativ scurt (timp în care a căpătat o personalitate şi un profil viguros conturat, recunoscut şi peste hotare) şi nădejdea că în viitor vom asista la noi şi valoroase creaţii româneşti sau străine, interpretate la cel mai ridicat nivel artistic.

DIN ȚARĂ



SUCEAVA

S-au împlinit 60 de ani de la moartea compozitorului înaintaș Gheorghe V. Mandicevschi, frate al lui Eusebie Mandicevschi. Apreciat de Isidor Vorobchievici, studiază vioara, viola și pianul. Obținînd o bursă este trimis să se perfecționeze la Viena. Aici, sub directa supraveghere a fratelui său Eusebie, studiază și absolvă clasele de contrapunct și compoziție.

Întors în țară, activează în învățămînt, ca profesor de muzică la Școala de cîntăreți, Gimnaziul superior de stat și Liceul real etc. Concomitent desfășoară o intensă activitate dirijorală. Se stinge din viață în plină activitate creatoare la 23 martie 1907 în vîrstă de 36 de ani.

Dintre lucrările rămase de la el amintim: coruri bărbătești („Visul lui Traian", „Hora Dobrogeană": „Liniște", ș.a.), coruri mixte („Somnoroase păsărele", „Cîntec de mai", „Cîntec de toamnă", „O rămîi", „Pitulicele" etc.) precum și studii de muzicologie și didactice. *Ioan Vicoveanu*

IAȘI

Filarmonica ieșeană a sărbătorit de curînd un sfert de veac de activitate concertistică. Este prilej marcant pentru formația chemată a continua, la înălțimea vremurilor noastre, vechile tradiții muzicale ale centrului cultural moldovean. Concertele simfonice săptămînale ale Filarmonicii ieșene constituie activitatea muzicală de bază a orașului și împrejurimilor. Repertoriul este astfel alcătuit încît să cuprindă tot mai multe valori ale creației românești și universale. A existat o permanentă grijă pentru programarea la pupitrul orchestrei a dirijorilor și soliștilor din țară și străinătate, pentru promovarea lucrărilor tinerilor compozitori. Concertele muzicii de cameră au constituit de asemenea o preocupare a filarmonicii. *Gh. L. Puiu*

NĂSĂUD

Orchestra populară „Doina Oltenici" dirijată de Constantin Busuioc a prezentat la Năsăud un concert de muzică populară și de estradă, reunind valoroși soliști ai genului (Dorina Drăghici, Maria Lătărețu, Constantin Chisăr, Nicu Stoenescu ș.a.).

La rîndul său, Orchestra populară a Filarmonicii din Arad condusă de Ion Zalu a oferit spectatorilor năsăudeni un concert intitulat „Mureș, apă bună, dor cu dor adună". Printre interpreți semnalăm pe: Lucreția Ciobanu, Petre Săbădeanu, Ana Arcașu, Sofia Preda, Silvia Silvestru, Elena Marian, Petre Uric (clarinet) și Petre Bundis (vioară).

Publicul a mai avut prilejul să asiste la o manifestare dedicată împlinirii a 50 de ani de la moartea compozitorului Iacob Mureșianu, la care și-au dat concursul artiști ai Filarmonicii, Operei și Conservatorului „Gh. Dima" din Cluj (Livia Pop, Enea Borza, Tiberiu Popa). *Gh. Moraru*

ORADEA

S-au împlinit de curînd două decenii de la moartea compozitorului, dirijorului și profesorului Francisc Hubic, care prin activitatea sa a contribuit la afirmarea vieții muzicale din Beiuș și Oradea. Sub îndrumarea profesorului Ioan Bușitia, și-a îmbogățit cunoștințele muzicale primite de la tatăl său. După ce absolvă cursurile Academiei de muzică din Budapesta, se întoarce la Beiuș ca profesor de muzică.

Aici, în mai puțin de trei ani, Fr. Hubic își formează un cor numeros și bine instruit, cu un repertoriu bogat alcătuit din lucrări corale românești, alături de piese consacrate ale muzicii universale.

La Oradea, centru în care funcționează din 1924, Fr. Hubic găsește o atmosferă prielnică unei intense activități muzicale. Funcționau aici mai multe coruri cu tradiție. La ființă o școală românească de educație muzicală (conservator) al cărei prim director este Fr Hubic.

Absolvenții școlii, împreună cu alți instrumentiști din oraș vor constitui orchestra simfonică, formație care se va afirma începînd din anul 1930. În 1931, ia ființă Societatea „Amicii muzicii" alcătuită din instrumentiști și cîntăreți ai orașului. Un an mai tîrziu a fost constituită formația de cameră „Da Capo".

Concertele corale, simfonice și vocal simfonice, spectacolele muzical-dramatice și recitalurile au devenit manifestări frecvente la Oradea. Arta dirijorală a lui Fr. Hubic a fost remarcată și peste hotare (Budapesta, Veneția, Florența, Roma). Exemplul formației sale a constituit un imbold pentru celelalte orchestre și coruri din Oradea și împrejurimi.

Folclorul muzical bihorean este utilizat de Hubic în cîteva piese instrumentale cum sînt „Floricelele" pentru pian, „Șase cîntece fără vorbe" părțile instrumentale din rapsodia „Nuntă domnească" și altele. Sînt de menționat lucrări mari printre care trei melodrame (Cîntărețul, Mama și Gornistul de la Griviția) ș.a.

Este primul compozitor român care a folosit melosul popular țărănesc din Bihor în lucrări corale și instrumentale. *A. Geoldes*

C. LUNG MOLDOVENESC

S-a împlinit un pătrar de veac de la moartea celebrului tenor Joseph Schmidt. S-a născut la 4 martie 1904 în comuna Dăvideni (Bucovina). Copilăria și-a petrecut-o în mediul rural, unde răsunau cîntecele populare, chiuiturile și horele, pe care sensibilitatea copilului le-a înregistrat și ale căror impresii i s-au așezat statornic în suflet.

În 1924 dă primul concert obținînd și primul său mare succes. Cu acest prilej a cîntat balade românești și arii din operele: „Trubadurul", „Aida", „Carmen", „Paiațe", „Bărbierul din Sevillia" și „Martha".

La Conservatorul din Berlin, devine deosebit de apreciat. Curînd după aceasta încep marile sale concerte în străinătate. În 1929 e solist al operei din Berlin, interpretînd rolul lui Vasco da Gama din opera „Africana" de Meyerbeer. Concertează apoi în Elveția, Olanda și din nou în România. Dotat cu variate posibilități vocale și cu un timbru cald, a cîntat, cu egal succes și cu aceeași înțelegere a stilului, roluri principale, atît în operă și operetă, cît și în mai multe filme muzicale: „Expresul dragostei", „Un cîntec străbate lumea", „Cînd ești tînăr lumea e a ta", „O stea cade din cer", „Azi e cea mai frumoasă zi din viața mea" ș.a.

A concertat în România, Cehoslovacia, Polonia, Austria, Franța, Elveția, Olanda, Grecia, Turcia și U.S.A.

S-a stins din viață la vîrsta de 38 de ani la 16 noiembrie 1942, în Elveția, unde în zilele noastre i s-a creat o casă memorială. Cîntecele sale au fost imprimate pe discuri și transmise la radio și televiziune. O casă de filme din Elveția toarnă în prezent filmul muzical intitulat „Joseph Schmidt". În 1962 a apărut la Viena o monografie asupra vieții și operei sale. *A. Renée și I. Crețeanu.*

Rubrică redactată de: C. RĂZVAN

Artiști de muzică ușoară pe scene românești

Mereu actuală, prezentă în viața de toate zilele, muzica ușoară poate și trebuie să constitue, grație ascendentului considerabil de care se bucură în rîndurile unui mare număr de ascultători, unul dintre mijloacele eficiente de stimulare a interesului pentru artă, de educare a gustului.

Căutînd să se conformeze acestui deziderat, Oficiul de spectacole și turnee artistice s-a străduit să ofere iubitorilor genului prilejul unui contact viu, direct, cu unele personalități de peste hotare. Sînt de menționat în acest sens nume de prestigiu ale muzicii ușoare și ale jazzului care prin intermediul O.S.T.A. au întreprins turnee în țara noastră: Charles Aznavour, Gilbert Bécaud, Dalida, Luis Mariano, Domenico Modugno, Marino Marini, Trio Los Paraguayos, Formația „The Federals", apoi Louis Armstrong, Woody Herman, etc.

Din păcate, instituția sus-amintită nu este consecventă în împlinirea datoriei față de spectatori. Nu odată exigența selecției este lăsată pe planul secund, invocîndu-se, drept justificare, rațiuni străine de artă: interes comercial, rentabilitate economică etc. Interpreți și formații slabe, insignifiante, unele total ignorate în țara lor au apărut pe primele noastre scene, au imprimat în România primul și probabil ultimul lor disc. Nu există justificare pentru promovarea gustului îndoielnic și a diletantismului, cu atît mai mult cu cît acest fapt coincide cu inducerea în eroare a unor ascultători insuficient avizați, care încă nu caută, nu vor, sau nu pot să-și exprime preferințele, care consumă, fără discernămînt, tot ceea ce li se oferă.

Între soliștii și formațiile care ne-au fost oaspeți, aș distinge trei categorii. Prima și cea mai puțin dorită este a acelora care, de fapt, nu au nimic comun cu arta sunetelor. Astfel, alături de Betty Curtis — interpretă sensibilă, muzicală, cu un bogat repertoriu a apărut în același concert Danilo Sacchi, un cîntăreț inferior celor mai slabi soliști ai noștri, a cărui evoluție pe scena sălii mari a Palatului a pus la grea încercare răbdarea publicului. Alături de patru compatrioți decenți și muzicali (Jimmy Fontana, Miranda Martino, Tony Spada, Nilla Pizzi) a evoluat Elisabeta, cîntăreață lipsită de atributul elementar al omului de muzică; auzul corespunzător. Prezentată publicului ca „o tînără speranță a muzicii italiene", Elisabeta a distonat supărător, ca să nu mai vorbim de vocea plată, anostă, superficială, fără culoare. Nici formația engleză „The Guys" care venea din patria muzicii „beat" nu s-a ridicat deasupra nivelului minim al așteptărilor. Chiar în piesele valoroase, expresia muzicală, sonoritatea de ansamblu a formației a suferit din pricina interpretării invariabil zgomotoase, neartistice, care a dus la incitarea exceselor de admirație, ireverențios manifestate, ale unei părți din public, certată cu cultura și cu bunele maniere.

Compozitorul grec George Muzakis— dirijorul formației (românești) ce a acompaniat-o pe Angela Zilia — a manifestat o atitudine pe care o considerăm neloială față de publicul român: concertul de muzică ușoară anunțat s-a metamorfozat într-un veritabil „festival Muzakis", ale cărui piese, cu rare excepții, s-au apropiat prea puțin de substanța muzicii ușoare. Melodiile sale de o banalitate dezolantă, de un simplism dus la extrem, obsedat de relația tonică — dominantă, au lăsat impresia fabricării în serie, după același model ritmic și armonic.

În a doua categorie se înscriu interpreții și formațiile de valoare medie, care se impun prin decență, corectitudine, muzicalitate, căldură. Între aceștia amintim pe Enrico Macias, Remo Germani, Betty Curtis, Angela Zilia, Jennifer, Jimmy Fontana, Miranda Martino, grupul vocal „Les Surfs", ansamblul de estradă „Estonia" etc.

Reprezentînd stiluri și orientări diverse, interpreții menționați reprezintă, după posibilitățile fiecăruia, maniere personale de a privi muzica ușoară și cîteodată — este cazul lui Enrico Macias, Remo Germani, Angela Zilia — individualități distincte și recunoscute în context internațional.

Există și o a treia categorie, a celor foarte buni, a vedetelor autentice ale muzicii ușoare care crează ei înșiși stiluri, care nu imită și sînt inimitabili, care rezistă în timp. Regretăm că anul 1967 nici unul dintre cei pe care îi vom enumera mai jos nu au apărut pe afișe: Adamo, Cristophe, George Brassens, Jacques Brel, Henry Salvador, Adriano Celentano, Brenda Lee, The Beatles, The Rolling Stones și mulți alții.

Este adevărat că jazzul a fost reprezentat în ultimele luni de două formații valoroase: „The Golden Gate Quartet" al cărui repertoriu cuprinde în deosebi cîntece „negre spirituals" și cvartetul „Charles Lloyd", unul dintre cei mai de seamă exponenți ai jazzului modern de peste ocean. Aceste fericite excepții ne amintesc, involuntar, de proverbul cu primăvara și cu o singură floare...

Se impune deci, din partea celor ce contractează angajamente, un plus de exigență și de spirit critic în selecție, o mai eficientă și completă informare asupra posibilităților interpreților și orchestrelor străine ce urmează a fi invitate la noi.

Ascultătorii români nutresc dorința legitimă de a cunoaște acele personalități ale căror calități să le îndreptățească așteptările și să justifice costul biletului de intrare.

FLORIAN LUNGU

Orchestra studenţilor

Revirimentul pe care îl cunoaşte actualmente muzica de cameră îşi află justificarea în creşterea interesului pentru literatura vastă a genului, pentru valorile inestimabile pe care le cuprinde. Această realitate este manifestată şi în viaţa noastră muzicală: o serie de formaţii a căror unică raţiune de existenţă se află în pasiunea pentru arta sunetelor, sînt capabile să asigure, deocamdată în capitală, o stagiune permanentă a muzicii de cameră. Pe aceste coordonate se înscrie înfiinţarea, alături de „Cameratta", a unei noi orchestre alcătuite din studenţi ai conservatorului bucureştean. Iniţiativa, salutară, aparţine dirijorului Alexandru Sumski.

În concertul din 22 noiembrie, Orchestra de Studenţi a Conservatorului „Ciprian Porumbescu", a evoluat pe scena Sălii mici a Palatului cu un program în care au figurat Haendel, Rameau, Lully, Theodor Grigoriu şi Stravinsky. Membrii orchestrei, studenţii, s-au străduit să concretizeze — cu seriozitate şi simţ al răspunderii — intenţiile dirijorale. Şi, cu excepţia unor mici ezitări, inerente oricărui început, au reuşit. Sonoritatea de ansamblu a fost apropiată de aceea a unei orchestre deja formate, acurateţea — pe care o reclamă în deosebi muzica preclasică — avînd, însă, de suferit din pricina acordajului deficient al compartimentului coordonatelor. Dirijorul Alexandru Sumski, prezenţă scenică ce se impune, a înţeles să ceară formaţiei sale esenţialul, adică un echilibru şi o personalitate a sonorităţilor proprii fiecărui stil, fiecărei piese abordate şi detaşarea planurilor edificiului sonor printr-o nuanţare adecvată. Susţinînd partitura solistică a concertului în si bemol major pentru clavecin şi orchestră de Haendel, Horst Gehann s-a remarcat prin precizia „matematică" a atacului, prin virtuozitate şi decenţă a expresiei. Ariile lui Rameau şi Lully au beneficiat în interpretarea sopranei Iolanda Mărculescu de naturaleţe, graţie şi prospeţime. În formă vocală bună, solista Martha Kessler a conferit un plus de autenticitate celor „Patru cîntece vesele pentru mezzosoprană şi o formaţie instrumentală—Pribautki"— de Stravinsky prin realizarea tentei de umor specific stravinskyan şi prin stăpînirea accentului limbii ruse. Piesa sus amintită a constituit unul dintre succesele evidente ale concertului. Ultima lucrare a programului, „Mica suită" în care talentul de parodist, unic şi inimitabil al lui Stravinsky se vădeşte în toată complexitatea sa, a căpătat — în tălmăcirea dirijorului şi orchestrei — sensul cerut de autor.

Considerînd că evoluţia pe scenă a Orchestrei de studenţi a Conservatorului marchează un debut de bun augur şi că ţelurile propuse iniţial au fost atinse, aşteptăm cu încredere afirmarea viitoare a tinerilor muzicieni.

Fl. L.

PREZENŢE ROMÂNEŞTI

în Cuba

În cadrul turneului său în Cuba, violonistul Mihai Constantinescu a susţinut două concerte simfonice (Beethoven, *Concertul* de vioară) precum şi un număr de 5 recitaluri în capitală ca şi în alte centre ale ţării.

Artistul român a fost acompaniat de Orchestra simfonică naţională, condusă de Felix Gverrero (elev al lui George Enescu), presa cubaneză subliniind calităţile sale interpretative deosebite.

Ca urmare a succesului de care s-a bucurat, violonistul român a fost invitat să participe la Festivalul internaţional de muzică contemporană de la Havana (14 februarie—1 martie) unde va prezenta *Concertul* pentru vioară de Alban Berg.

★

În luna decembrie 1967, cîntăreţii Margareta Pîslaru, Dan Spătaru si compozitorul H. Mălineanu au participat la primul Festival internaţional de muzică uşoară de la Havana. Din cele cincisprezece concerte cîte a programat Festivalul, zece s-au desfăşurat în staţiunea balneară Varadero (în imensul teatru de vară cu zece mii de locuri) iar celelalte în Capitala Cubei (la teatrul „Amadeo Roldan").

Festivalul s-a bucurat de participarea unui mare număr de solişti din 16 ţări (Italia, Polonia, Uniunea Sovietică, Canada, Mexic, Portugalia, Jugoslavia, Ungaria etc.).

Cîntăreţii români prezenţi în zece concerte, au interpretat lucrări de: H. Mălineanu, Temistocle Popa, George Grigoriu, George Sbîrcea, Aurel Manolache ş.a., bucurîndu-se de succes deplin, fiind invitaţi la ediţia a II-a a Festivalului din acest an.

O valoroasă contribuție românească la studiul muzicii bizantine (I)

de Gr. Panțîru

În Editura muzicală a Uniunii compozitorilor a apărut în limba franceză, într-o ediție impunătoare, „Etudes de Paléographie Musicale Byzantine, de Rév. Père I. D. Petresco", lucrare de o importanță națională și universală.

Atragem atenția muzicologilor noștri și iubitorilor de muzică asupra acestei lucrări remarcabile, atît prin munca de cercetător desfășurată de autor timp de o viață întreagă, cît și prin reala contribuție la descifrarea unor semne muzicale și texte bizantine rămase pînă azi fie în domeniul ipotetic, fie în cel al imposibilității de transcris.

Cele 680 pagini cu peste 180 de melodii transcrise în 1—12 versiuni, după peste 60 de mss și folosind o bogată bibliografie, concluziile cu privire la structura modurilor — ca și lămurirea celor mai multe semne nedescifrate pînă acum, ne îndreptățesc a face o prezentare sintetică acestei vaste și inedite lucrări.

Ea se împarte în două părți : prima cu caracter teoretic iar a doua practic (transcrierea de texte).

Lucrarea întreprinde studiul modurilor și semnelor muzicale, probleme tratate pînă acum puțin aprofundat, pe o bază nouă, pe o amplă documentare științifică. Primele două capitole tratează partea istorică a problemei.

De o sută de ani mai mulți savanți și muzicieni pasionați de studiul muzicii și poeziei liturgice bizantine, au cercetat marile biblioteci și au publicat analize minuțioase însoțite de reproduceri fototipice sau fotografice ale diferitelor manuscrise. În acest sens I. D. Petrescu citează lucrările despre poezia greacă publicate în jumătatea a doua a sec. XIX de J. Pitra, W. Christ și Paranika, Edmond Bouvy și Pierre Aubry.

În prima jumătate a sec. XX, alți cercetători s-au ocupat special de problema muzicii bizantine, ca : O. Fleischer, Hugo Gaïser, A. Gastoué, J. P. Thibaut, H. Riemann, H. Psachos, E. Wellesz, H. J. W. Tillayard, Carsten Höeg, Lorenzo Tardo, O. Tiby etc.

La rîndul său, autorul a publicat in limba franceză în 1932 studiul „Les idiomèles et le canon de l'office de Noël", după mss grecești din sec. XI-XIV ; în 1940 în limba română studiul asupra Condacului de Crăciun : I parthénos símeron.

În 1935 i-au fost oferite de Uniunea Academică Internațională de la Copenhaga, în fototipie, lucrarea intitulată : Codex vindobonesis Theol. Gr. 181 și în 1938 : Hirmologium Athoum, studii care privesc diferite aspecte ale muzicii bizantine.

În 1951, la Roma, sub auspiciile aceleiași Uniuni Academice internaționale, arhim. Lorenzo Tardo a publicat Codicele Cryptensis E. G. II.

În seria *Subsidia* sub direcția aceleiași academii au apărut din 1949 mai multe studii la Boston și Copenhaga, iar în 1953 „La musique byzantine ches les Bulgares et les Russes" de Palikarova-Verdeil.

Studiul muzicii bizantine reclamă folosirea tuturor izvoarelor de informație posibile și anume :

1. Izvoare principale : mss notate ; tratate teoretice ; tradiția vie însăși.

2. Izvoare secundare : a) Informații aflate în alte domenii de cultură medievală ; b) mss notate post medievale și tratate teoretice ; c) Texte non bizantine ale compartimentului muzical ; teoreticieni occidentali ; mss gregoriene și mozarabe.

Toate izvoarele cîntului bizantin trebuie coroborate ; în primul rînd cele principale ; ca izvoare prime rămîn mss notate, iar tratatele teoretice ca izvoare secundare. Pe lîngă acestea se adaugă tradiția, mai ales orală, deosebit de puernică în viața bizantină.

Studiul paleografic și arheologic al muzicii bizantine formează condițiile obiective la care se adaugă condițiile subiective : să fii muzician, să ai intuiție, să ai un simț intim și clar văzător al acestei arte. Mss notate nu conțin în mod expres principiile cîntului, totuși conțin teoria și practica lui. De aceea ele trebuiesc puse pe primul plan, căci dacă ne sprijinim numai pe datele teoretice, ajungem la interpretări străine și nu la justa citire a unui text muzical bizantin. Indicațiile teoretice despre moduri și neume sînt foarte reduse, din cauză că învățămîntul practic era atît de dezvoltat încît nu era necesară expunerea completă a teoriei modale și neumelor. Simpla indicație a modului la începutul cîntecului, așa numitele apechemata (un fel de aide-memoire și de fixare a tonalității) ca și mărturiile din cursul cîntecului, erau suficiente pentru executarea unui cîntec.

În mss sec. X-XIII nu se întîlnesc mărturii și nici în unele din sec. XIII-XIV. În alte mss din sec. XIII-XIV întîlnim mărturii adăugate mai tîrziu și de altă mînă. Aceasta dovedește că mss. medievale conțineau atît practica, cît și teoria. Faptul neexistenței mărturiilor ne dovedește că mss. notate conțineau tot ce e necesar pentru exercitarea meseriei de psalt. Unele mss au indicate mărturiile cu precizie, ceea ce constituie pentru noi un prețios ajutor.

Aceste izvoare trebuesc coroborate şi controlate cu grijă. Numai comparînd textele medievale cu cele post medievale şi sprijinindu-ne pe datele teoretice ale mss de la sfîrşitul Evului Mediu şi ale sec. XVI şi XVII putem descoperi tradiţia muzicală liturgică a orientului bizantin şi a regiunilor care păstrează acest rit. Se va putea urmări evoluţia, alterările, lipsurile, adausurile, omisiunile şi greşelile, cu un cuvînt evoluţia cîntecului bizantin de-a lungul secolelor. Cu cît numărul mss comparate e mai mare, cu atît rezultatul este mai bogat. Compararea mss scoate la iveală diferenţe care nu ating linia melodică în esenţă, şi se poate vedea că aceasta şi cadenţele rămîn intacte din sec. X-XVIII.

O particularitate a mss bizantine este *unitatea lor :* notaţia este aceeaşi într-o epocă dată la Bizant, Athos, Antiochia, Ierusalim, Alexandria, Muntele Sinai, Grecia şi Italia meridională, în timp ce în Occident se văd mai multe notaţii cu caractere diferite.

În Orient se foloseşte *notaţia paleo-bizantină* din sec. X-XII, *notaţia neobizantină* sec. XIII, XIV şi XV şi *notaţia post medievală* sau cucuzeliană sec. XVI-XIX.

Mss paleobizantine sînt rare ; cele neobizantine ca şi cele cucuzeliene sînt numeroase. Din cele din sec. IX-X au rămas cîteva fragmente rare. Notaţia mss. sec. XI-XII este incompletă cu privire la indicaţia acuităţii şi gravităţii relative şi a duratelor sunetelor. Din acest punct de vedere se aseamănă cu mss gregoriene „in campo aperto" şi chiar diastematice în care mersul ascendent şi descendent al vocii este însemnat cu ajutorul semnelor muzicale. întrucît scopul propus a fost studiul modurilor sprijinite pe texte notate, coroborate cu tratatele teoretice, tradiţia vie şi alte elemente vecine, autorul a renunţat la studiul mss paleobizantine şi s-a sprijinit pe mss sec. XIII, XIV şi XV care l-au condus la certitudini, fiindcă sînt fixate cu precizie orînduirea sunetelor şi succesiunea intervalelor, redînd astfel în mod veridic linia melodică.

Studiul mss bizantine e mai simplu decît al mss latine, căci în Orient găsim o identitate de tradiţie consemnată de notaţia copiştilor. Unele adăugiri sau omisiuni grafice sînt practici personale care nu schimbă linia melodică, cum ar fi dublarea sau triplarea duratei unei neume la o cadenţă şi omisiunea ei întîlnită frecvent în unele mss.

Cu toată unitatea grafică a mss, autorul a găsit în mss D, a, XVI din sec. XI (Grot'aferrata) o piesă notată cu caractere care nu seamănă cu scriitura medievală bizantină şi nici cu cea gregoriană.

Cît priveşte ritmul, „orînduirea cantitativă a cîntului" sau „succesiunea sunetelor tari şi slabe, lungi şi scurte dispuse după o oarecare proporţie", el ţîşneşte din sensul textului şi al sentimentului notat cu claritate şi precizie cu ajutorul neumelor.

Nuanţele sînt notate prin semnele „afone", care deşi s-au multiplicat în decursul timpului, mai ales după triumful notaţiei cucuzeliene, nu alterează substanţa melodiei şi nici tradiţia bizantină şi ne dau posibilitatea stabilirii liniei melodice pure. Nuanţele exprimate în scris sînt notaţii personale ale psalţilor care căutau să transmită mai departe felul lor propriu de a interpreta textele.

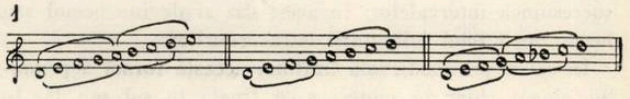
În Orient „unitatea mss medievale, existenţa unei tradiţii nealterate, faptul de a trăi viaţa liturgică bizantină, ca şi intuiţia conţinutului muzical al documentelor, sînt suficiente pentru a întreprinde cu succes studiul preţios al mss. muzicale".

Modurile după mss notate

„Modurile sînt stîlpii muzicii bizantine" şi cu ele trebuie început studiul acestei arte. Intuiţia muzicală nu e suficientă pentru descifrarea mss, ci e nevoe şi de un bagaj de cunoştinţe necesar. Pentru studiul muzicii bizantine medievale e necesară cunoaşterea muzicii greceşti antice, adoptată şi transformată după necesităţile noului cult. Un exemplu e oferit de asemănările dintre imnul Ossana filio David (Duminica stîlpilor) şi imnul lui Apollon : Oson zis. Mss. medievale redau piese care imită modele fără contingenţă cu stilul bisericesc, imitaţii de diferite instrumente, piese scrise în game străine, persane şi turceşti sau cîntece specifice unei regiuni. Toate acestea trebuie studiate împreună cu izvoarele principale ale muzicii bizantine. În acelaşi timp este necesar să se ţină seama de tradiţia care s-a perpetuat şi se află consemnată în mss. sec. XVII-XVIII şi de formulele indicatoare de moduri (apechemata) care trebuie puse în strînsă legătură cu mărturiile, mai ales pentru modul II şi III autentic şi IV plagal.

Primul mod autentic

Teoreticienii îl numesc *protos,* iar mss notate *dorios.* Este un mod de *re.* Modul antic dorian era mod de *mi* cu structura mi — la — mi (cvartă şi cvintă unite). Mărturia modului ne arată transformarea modului antic de mi în unul de re. Cei doi apostrofi sindesmi de deasupra cifrei protos indică tonica re, iar oxia (alteori oligon sau petasti) şi ipsili dominanta la. Cei doi apostrofi prin indicarea coborîrei de o secundă de la modul antic de mi, arată că modul de mi s-a transformat într-unul de re păstrînd însă structura interioară a vechiului mod dorian. Mărturia sau formula iniţială a primului mod bizantin ne arată structura modului de re sub forma pentacordală — tetracordală (re — la — re') deşi modul e numit *dorios.*



Primul semiton este între treptele II—III, iar al doilea variază : cînd finala la a primului pentacord devine tonica pentacordului sau tetracordului al II-lea în acest caz *si este becar.* La fel cînd modul e alcătuit din două tetracorduri dezunite (re, sol, la — re¹). Cînd însă finala primului tetracord (re-sol) sol devine tonica pentacordului sau tetracordului II-lea, si este bemol. Poziţia lui si depinde de construcţia variată a modului şi nu e vorba nici de cum de aşa numita *lege a atracţiei,* după care si e natural în suire şi bemol în coborîre. Din mss rezultă că el depinde de construcţia pentacordală — tetracordală unită a gamei sau tetracordală-pentacordală unită.

Cadenţele modului sînt : *re, fa, sol* şi *la.*

Notele iniţiale şi finale sînt cînd *re,* cînd *la,* atît în mss medievale cît şi cele ale sec. XVII-XVIII.

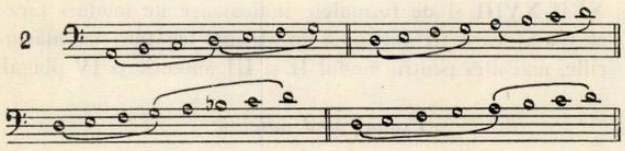
Primul mod plagal

Numit de teoreticieni *hipodorean,* are ca indicaţie grafică semnul plaghios protos, adică *plagalul primului :* re. Este un mod de re cu ambitusul mai mic decît al autenticului său. Uneori se adaugă mărturiei o oxia sau oxia cu chentima deasupra, ceea ce reprezintă un interval de cvartă. În primul caz e vorba de primul plagal format din

înlănțuirea la grav -mi-la (cvintă și cvartă), iar în al doilea caz, ne arată începutul cîntecului cu cvarta tonicii. E o înlănțuire de cvarte unite : re — sol — dó. Tetracordul sol — dó este reproducerea exactă a primului tetracord. Poziția semitonului rămîne aceeași în toate tetracordurile : între treptele II-III. Si este bemol în tetracordul al doilea. Nu depinde de așa zisa lege a atracției ci urmează legea fixată de locul său în înlănțuirea tetracordurilor. Dacă în tetracordul sol-do s-ar cînta si natural, fiind vorba de o modulație, sol ar deveni tonica unui tetracord sau pentacord care și-ar modifica natura și esența sa.

Frecvența subtonicii este interesantă, căci după reforma lui Chrysanth, *psalții sub influența muzicii apusene* au transformat primul mod plagal într-o gamă minoră cu sensibilă, denaturînd total caracterul și dulceața lui.

Schema modului :



Ambitusul modului este foarte restrîns : la grav — — re — sol sau do — re — la — si b. Finala este *re*. În mss. secolului XVII și XVIII se află cînd re cînd sol. Finala în sol e generalizată după reforma lui Chrysanth în cîntecele stihirarice și podobii.

În mss. sec. XVII și XVIII se găsesc cîntece cu altă construcție a primului plagal. Acestea sînt antifoanele. In mss medievale ambitusul este la grav — re. Finala totdeauna re. Linia melodică este liniștită, pură, plină de dulceață. În unele mss ambitusul este re-re' și chiar mi' și se folosește mai întîi pentacordul re-la apoi tetracordul la-re' sfîrșind în la sau sol.

Primul plagal capătă puțină strălucire mutîndu-se tonica pe la. Tetracordul la-re' se cîntă ca re-sol, păstrîndu-se succesiunea intervalelor. În acest caz si devine bemol sau becar după felul înlănțuirii tetracordurilor.

În epoca postmedievală întîlnim această formă a primului plagal chiar în cîntecele cu finala în sol sau la. În acest caz octava primului mod plagal e următoarea : re — la — re' sau re — sol — la — re' sau re — sol — do' cu si b. Dacă tonica e sol, tetracordul folosit este sol, la, si b, do' și în grav tetracordul re, mi, fa, sol. Alte cîntece, folosesc tetrac. la, si, do, re' cu tonica la afirmînd sub tonica sol și chiar fa diez în grav, căci tetracordul la — re este transpoziția tetracordului re — sol în acut. Succesiunea la, sol, fa diez e reproducerea grupului re, do, si becar. Fa diez e indicat pentru a evita tritonul fa — si becar. Finala în unele mss este la, în altele sol cu fa becar. Uneori se mută tonica re pe la și tetracordul re — sol devine la — re'.

În epoca postmedievală primul plagal folosește coloritul modului III autentic. Folosirea subtonicii ne dovedește că între plagalul I bizantin și modul II gregorian sînt înrudiri.

Modul al doilea autentic

Mss îl numesc *devteros* și teoreticienii *lidios*. Lidianul antic era un mod de *fa*. Structura era fa — do — fa — si (pentacord-tetracord). În epoca greco-romană modul lidios era sub forma do-fa-do' (tetracord-pentacord). Între ambele moduri era o strînsă legătură. Mărturia modului II e formată din doi apostrofi sindesmi care reprezintă sunetul mi (coborîrea cu o secundă a modului fa lidian) așezat deasupra cifrei 2 (numărul de ordine al modului). Mărturia a doua are oxia sau oligon cu două chentime, ceea ce indică treapta inițială sol. Este un mod de mi cu structura internă a anticului lidian și a lidianului din epoca greco-romană în forma mi — si — mi' (pentac-tetrac) cu semitonul între treapta I și II a pentacordului și a tetracordului.

Ambitusul este cînd întins cînd restrîns și de trei feluri : si grav — do, do — re' și do — fa'. Se observă succesiuni de cvarte : si grav — mi — la. Cadențe : do, mi, fa și sol. Cadențele în fa dau naștere unei modulații. Acest fa e punctul de sprijin al tritonului fa — si și al unei dominante noi : fa — dó. Astfel se prepară cadența în do.

Frecvența tritonului fa-si este caracteristica modului al doilea. El formează farmecul acestui mod dîndu-i o atmosferă de rugăciune înflăcărată. Tritonul se aude chiar azi păstrîndu-se structura sa veche însă fără diatonism.

Cvarta mărită a lidianului, în succesiunea treptelor, se află în cîntecul popular al regiunilor sud-est europene. Ea este atacată direct și se rezolvă la cadență, în sol : fa, si, la, sol sau în fa : fa, si, la sol, fa, cu la natural. Mai tîrziu treapta a III-a cvartei mărite (la) s-a cromatizat fie sub influență orientală, fie din cauza elanului artistic al psaltîlor și rapsozilor (fa, sol, la b, si, fa, sol). Tonica acestui mod este : *mi, sol* sau *do*. Dominanta e si sau do'. Finala : do sau sol. Marea majoritate a cîntecelor autenticului II au finala do (Evul Mediu) și un mic număr în sol. În secolii XVI-XVIII finala este do și sol. Cea în sol mai frecventă iar în mi în cazuri foarte rare.

Dacă înlăturăm toate ornamentele melodiilor sec. XVII-XVIII, rămîne linia melodică medievală cu indicațiile modale adică mărturiile inițiale și modale medievale. Finala în loc să fie pe do urcă la sol cel mai des. Cercetînd cu atenție mss. evului mediu ale melurgilor și după reforma lui Chrysanth, ca și practica psaltîlor constatăm că nici o piesă nu se termină în si. A cînta acest mod cu o terță mai sus înseamnă a-i pierde toate însușirile și expresivitatea, cu un cuvînt, a-l denatura.

Se înrudește acest mod prin cadențele do, fa și sol, finala do, cu plagalul IV însă nu i se modifică de loc caracteristica.

Apariția ftoralei plagalului al II-lea în unele piese ale autenticului II-lea, înseamnă că acel pasaj trebuie interpretat ca intonațiile plagalului al doilea. Acesta e preludiul practicii posterioare care a trecut și în reforma lui Chrysanth adică a cînta unele piese ale modului al doilea autentic după scara modului al doilea plagal. Acestea sînt cîntecele care au la început ftoraua plagalului II și sînt cîntate ca acesta.

Modul al doilea plagal

Mss îl numesc *plaghios devteros* și teoreticienii *hipolydios*. Este un mod de mi indicat cu precizie de mărturia care e alcătuită din litera p (prescurtarea cuvîntului plaghios) cifra 2, numărul de ordine al modului și doi apostrofi sînt urmați de o oxie însoțită de două chentime, de o oxie sau de apostrophos cu elafron pentru a indica sunetul inițial.

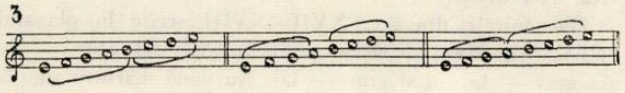
Modul II plagal a păstrat structura vechiului hipolydian do-fa-do' însă construcția tetrac.-pentac. s-a transformat într-una pentac-tetrac. : mi — si — mi' așa cum e

indicată de mărturia şi formula sa iniţială. *Tonica este mi, sol şi uneori la.* Ambitusul re — do′ sau re′. în epoca post medievală se lărgeşte urcînd o terţă sau cvartă şi coborînd cu o terţă. Uneori se desfăşoară prin difonie ca autenticul său. Cadenţa în la marchează cvarta, (caracteristica modului plagal) care dă melodiei o caracteristică specială, stabilind „un fel de dominantă la cvartă" şi are rolul de finală în unele piese. Finala : mi şi la. Se găsesc succesiuni de cvarte.

Deasa folosire a cadenţei în la a dat naştere modului *nenanó* care se găseşte indicat în mss medievale şi post medievale. Uneori copistul scrie ftoraua nenanó lîngă mărturia iniţială, ceea ce înseamnă un alt mod plagal al doilea. Nu se întrevede nici o urmă de cromatism în mss medivale deşi semnul acesta este trecut printre ftorale. Semnul indică precis cvarta, (la) nota iniţială iar neuma ison, cu care începe melodia este la.

Structura pentacordală-tetrac. a modului al doilea plagal este mi — si — mi′ ; însă din cauza indicaţiei semnului şi accentuării persistente a lui la se transformă în structură tetr-tetr. dezunită. mi — la — si — mi′.

Schema modului al doilea plagal :



Şirul tonurilor şi semitonurilor este acelaşi în toate cele trei forme.

Caracteristica plagalului al doilea faţă de autenticul său este : tritonul nu e folosit atît de des, ambitusul e mai întins decît al autenticului deşi şi aut. al doilea uneori are un ambitus mai întins decît al plagalului. Cadenţele la cvart (la) a tonicii mi şi formula : mi, fa, sol, la la la, au dat naştere modului nenanó. La origine nu are nimic cromatic ; însă de fapt, exprimă un adevărat cromatism, căci intervalul mi-fa reprezintă un semiton şi sol-la tot un semiton, iar între aceste două semitonuri este un ton şi jumătate. Intervalul sol diez — la e indicat de cei doi t(ri)t(os) expresie grafică a modului al III aut. care aminteşte formula do, re, mi, fa.

În mss. post medievale nu se mai vede la cadenţe formula medievală care prepară cvarta tonicii, ci se află ftoraua nenanó pe la şi re, chiar în piesele care nu au la început mărturia indicatoare a lui la. Deasa utilizare a ftoralei şi acentuare persistentă a cvartei la, au adus cromatizarea intervalului sol-la, pentru că acest cromatism se remarcă chiar în cîntecele modului IV aut. a cărui tonică mi se sprijină pe cvarta la. Prin analogie intervalul sol-la este cromatizat şi ftoraua e prezentă.

În mss. sec. XI-XIII ftoraua anunţă o modulaţie în modul III aut., ce constă în schimbarea tonicii cu o terţă mai sus : din re primul mod, în fa păstrînd aceeaşi înlănţuire a tonurilor şi semitonurilor.

Cadenţele în mi şi sol nu marchează o modulaţie în modul II aut., căci aceste cadenţe intră în structura modului al doilea plagal. De asemenea cadenţele în la nu sînt împrumutate din modul I, ci sînt un aspect al modului al II plagal.

Modul al II pl. nu foloseşte niciodată si b, cvinta micş., căci dominanta lui este si becar, iar uneori pentru evitarea tritonului o schimbă cu do′.

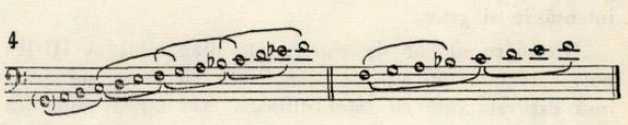
Modul al treilea autentic

Mss îl numesc *tritos* iar teoreticienii *phrigian,* Vechea gamă frigiană era re′ — sol — re (cvintă, cvartă). Greco-romanii au transformat-o în re — sol — re′ (cvartă, cvintă). Denumirea de frigian atribuită acestui mod se explică prin faptul că deşi e un mod de fa, în ţesătura lui se află ceva din modul frigian : re, tonica vechiului mod devine şi rămîne un punct central şi modul de re este mijlocul lui, un fel de relativ înrudit cu modul de fa. Aşa se explică denumirea de frighios dată de mss modului III aut. cu tonica fa şi că mijlocaşul lui e primul plagal, în mod de re.

Pentru lămurirea grelelor probleme ale modului al III aut. puse muzicologilor, autorul examinează : a) un număr considerabil de formule modale (apechemata) ; b) mărturiile iniţiale şi mediale ; c) confruntă indicaţiile lor într-un mare număr de mss. ; d) urmăreşte de aproape dezvoltarea melodică, cezuri, cadenţe, finale. La sfîrşitul numeroaselor cercetări conclude că modul III aut. e un mod de fa înrudit în primul plagal şi utilizînd mult elementele esenţiale ale acestui mod : tonica re, subtonica do, tenorul fa ; că face frecvente cadenţe în si grav. Caracteristica sa modală este fa, tonica sa obişnuită. În tetracordul fa—si, si este totdeauna bemol făcînd parte din înlănţuirea tetracordurilor unite c — f — b bemol — e′bem., că e o succesiune de cvarte unite ca în cîntecele ornamentate. Scara modală se compune din : si grav — fa — sib (cvintă micşorată, cvartă justă). Această scară rezultă din factura sa melodică şi dă cadenţe mediale şi finale în si grav. Cadenţele în si grav sînt medievale şi postmedievale.

Tetracordul al II-lea f, — g — a — b′bem., sau pentacordul : f — g — a — b bem, c′ apare la cadenţe în fa, mediale sau finale. Din această cauză unele transcrieri sînt eronate cînd se ia fa ca punct de plecare sau finală. Trebuie stabilită o concordanţă între formula preparatoare sau între mărturia iniţială mărturiile interioare şi finală. De asemenea e necesară confruntarea textelor medievale cu cele postmedievale.

Schema modului III aut., cum rezultă din mss, prin trifonie şi prin unirea tetrac.-pentac. sau pentac.-tetrac. unită.



Modul al treilea plagal

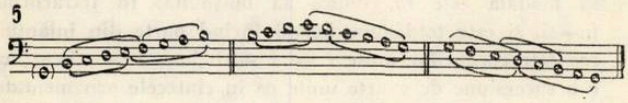
Teoreticienii îl numesc *hypophrygian.* Gama hipofr. greco-romană era sol — re′ — sol′ (cvinta şi cvarta). Gama hipofr. a Evului mediu era si grav — mi — si (cvarta şi cvinta). Rezolvarea problemelor acestui mod se poate face numai examinînd legătura dintre aceste game şi structura modului varis al mss medievale, structura medievală şi postmedievală consemnată în mss, consacrată de tradiţie şi practica psaltilor.

Melodia se învîrte în jurul lui si grav, care nu e tonică ci „coarda de recitare, meza modului". Finala si grav este o terminaţie intensă. Adevărata tonică e *sol grav.* Ambitusul destul de restrîns. „Factura este calmă, liniştită, dulce şi interiorizată. Din fiinţa sa intimă îi vine numele de „grav" care se raportă nu atît la timbrul său

profund cît la expresia sa". Dacă melodia se desfăşoară în cadrul unui pentacord sol grav — re şi ajunge la re, acesta devine tonica tetracordului re—sol dînd naştere unei game sol grav — re — sol, care armonic nu admite pe si grav ca tonică aşa cum au afirmat-o teoreticienii muzicii psaltice actuale şi se practică la strană.

Denumirea de hipofrigian dată de unele documente e o indicaţie pentru identificarea acestui mod cu cel din epoca greco-rom. cu structura sol — re' — sol'. Evul mediu cunoştea la fel o gamă hipofrigiană de si grav — mi — si. Există o relaţie strînsă între această gamă şi modul varis documentar, mai ales că structura melodică a unui cîntec varis se desfăşoară în jurul lui si grav (meza modului). Construcţia sa aminteşte de gama greco-romană cu deosebirea că gama bizantină se desfăşoară cu o octavă mai jos. Denumirea de varis dată de teoreticieni demonstrează că acest mod păstrează structura greco-romană şi cea medievală, lucru ce se observă şi în executarea pieselor notate în mss. postmedievale. Păstrarea modului varis pînă în biserica greacă, mod de zo (si grav), dovedeşte vechea structură a modului varis.

5



Finala si grav aminteşte tonica în sol grav, indicată de mărturia sa prin cuvîntul varis, ca abreviaţie a sa şi avînd deasupra un oligon însoţit de două oxii sau două puncte. Uneori cuvîntul varis are deasupra un petasti urmat de doi apostrofi sprijiniţi pe adoderma. Scoborîrea melodică a autenticului său către si grav, cadenţele frecvente în si grav, finale şi mediale, sînt o indicaţie sigură a structurii modului varis.

Plagalul al III-lea are două forme structurale diferite : prima cu tonica şi finala în fa, compus din cvartă, cvintă unite do — fa — do' cu si b., care se află în mss. medievale şi postmedievale şi se păstrează pînă astăzi. A doua, în si grav compusă din cvintă şi cvartă unite adică sol grav — re — sol. Tonica sol grav şi finala intensă în si grav.

„Un mare număr de cîntece ale plagalului al III-lea pot fi cîntate tot atît de bine în fa cît şi în sol grav, însă expresia este cu totul diferită. Am putea spune că interpretarea în sol grav se identifică mai mult cu spiritul liturghiei greceşti. Totuşi, indicaţiile mărturiilor înclină mai curînd către forma în fa".

Forma în si grav este scara diatonică a plagalului al III-lea ; iar forma în fa, este scara enarmonică a aceluiaşi mod. Aceasta duce la confuzia între autenticul şi plagalul în fa. Tonica comună este izvorul acestei confuzii. Aceeaşi raţiune stă la baza asemănării aproape perfecte între plagalul III-lea fa şi al IV plagal forma *nana* indicată de mărturia lui tritos. Enarmonismul plagalului al III-lea este evident şi consemnat în tratatele moderne şi practicat în mod liber de cîntăreţi. De altfel este o moştenire a Grecilor.

Afară de aceste două moduri, mai există unul intitulat *heptaphonos* întîlnit mai ales în doxologii. Cîntecul începe în octavă şi la sfîrşit coboară în si grav. Melodia se desfăşoară între sol — mi' depăşind cadrul.

6

Ambitusul este foarte întins : la grav — mi' sau fa'. Mărturiile arată că acest mod varis are structura : si grav — mi — si. În cursul melodiilor apare mărturia modului mi, iar la sfîrşit se află cea a modului varis.

În practică, psalţii aproape bemolizează pe mi din registrul al doilea, excepţînd cazul cînd mersul melodic depăşeşte pe mi'. La fel se întîmplă în registrul inferior. Psalţii iubesc intervalele de cvartă, cvintă micşorată şi cvinte mărite şi leagă foarte strîns modul *varis în si grav* (sol — si — do) re — mi — fa) de *leghetos* (do — mi — fa — sol — la — si) în ciuda punctelor lor de plecare. Identitatea lor este aparentă, căci intervalul si — fa e cvintă micşorată, iar intervalul mi — si cvintă justă. Tonicele celor două moduri percepute de ureche ca fiind comune, nu sînt în realitate decît terminaţii intense. Modul leghetos se deosebeşte de modul IV aut. prin intervalul de cvintă justă şi se apropie prin aceea de modul II-aut. Teoreticienii noului sistem îl numesc „al doilea mod diatonic".

Chenonicele din sec. XVII—XVIII scrise în plagalul III-lea (si grav) depăşesc puţin octava (sol grav — la, la grav — la sau si grav — la). Au două mărturii suprapuse : varisul şi primul mod, ceea ce înseamnă că varisul se sprijină pe primul mod şi invers. Melodia începe şi sfîrşeşte în re, cadenţele mediale sînt în sol grav, si grav, do, re, fa, si, sol.

Modul al patrulea autentic

Este cel mai solemn, plin de măreţie. Tratatele medievale şi postmedievale îl numesc mixolidian. Cei vechi cunoşteau gama mixolidică sub forma : si — mi — si grav (cvintă şi cvartă). Greco-romanii iau transformat-o în si grav — mi — si (cvartă, cvintă). Evul mediu cunoaşte gama mixolidică sol — re' — sol' (cvintă-cvartă). Nu este relaţie între gama mixolidică a celor mai vechi şi cea greco-romană pe de o parte şi gama mixolidică a Evului Mediu pe de altă. Gama Evului Mediu e mai curînd identică cu gama hypofrigiană a celor vechi şi greco-romană. E o gamă de sol cu construcţii sol acut — re — acut — sol (cvartă şi cvintă) sau sol — re' — sol' (cvintă şi cvartă).

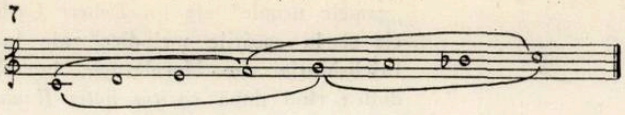
Înlănţuirea modurilor după teoreticieni este următoarea : re (I mod), mi (II), fa (III), sol (IV mod). Sol e tonica gamei : sol — re' — sol' (pentacord-tetracord) care e gama mixolidică a Evului Mediu şi poate fi identificată cu gama hipofrigiană a Greco-romanilor.

Mărturia modului este formată din doi apostrofi sindesmi cari reprezintă sunetul sol, iar oxia şi ipsili sunetul re. Mărturia deci ne indică pentacordul sol — re', structura modului, că acest mod are ca punct de plecare sunetul de dedesubtul mezei la, iar oxia şi ipsili dă finala unei cvinte perfecte. Şi cu acest mod s-au petrecut lucrurile în această privinţă ca în primul autentic cu pentacordul re — la.

Modul al IV aut. e un mod de sol şi bizantiniştii sînt de acord pentru a-l transpune cu o cvintă mai jos.

Schema octavei modale este compusă dintr-un pentacord şi tetracord unite sau dintr-un tetracord şi un pentacord unit, cu ajutorul schimbării tonicii la cvartă.

7



În practică modul IV e un mod major cu tonica do şi finala sol şi uneori în do.

În mss. postmedievale stihurile încep în mi şi se termină în mi cu ambitusul re — do′. Melodia se învîrte în jurul lui re, cadenţele în jurul lui re cu formula : gg — ffe — df — e. Se întîlnesc *salturi de cvartă micşorată*, interval frecvent în modul IV-lea, cînd termină la terţă şi aminteşte intervalul de septimă minoră, caracteristică modului IV : do — si b. Finala în mi.

În canoane şi idioamele în cursul melodic construcţia modului este tetracordală-pentacordală do — fa — do′. Face din fa sfîrşitul primului tetracord, tonica sau punctul de plecare al tetracordului al doilea : fa — si b., sau al pentacordului ; fa — do′. Această schimbare de tonică e pasageră şi dă luminozitatea liniei melodice, echivalînd cu o modulaţie.

În mod curent modul face *cadenţe mediale în re, mi fa, sol* şi *foarte rar în la*. În ultimul caz *la* devine punct de plecare pentru un nou tetracord cu *si natural* şi devine tonica unui nou tetracord sau pentacord care nu schimbă şirul tonurilor şi semitonurilor.

În epoca postmedievală apar mai multe construcţii ale acestui mod şi anume :

1. În cîntecele papadice, lente şi bogate în vocalize, se găsesc cadenţe frecvente în re, apropiindu-l de primul mod. Finala este sol.

În canoane, cadenţele în re sînt numeroase şi linia melodică sprijinită pe re trece prin şirul de sunete b grav — c — d — e — f — g, se acordă cu structura modului al IV-lea şi îi dă coloritul şi frumuseţea lui.

Cadenţa în re (supra-tonică) este sau tonică a unui nou tetracord re — sol, sau ca dominantă a octavei sol grav — re — sol sau sol — re′ — sol′. Accentuarea acestei cadenţe atît în autenticul IV cît şi în I autentic şi plagal, stabileşte o legătură strînsă între aceste moduri, deşi în modul IV, re reprezintă supratonica rezolvată în mi, finală intensă în pentacordul do — sol. În primul mod re reprezintă tonica întărită prin micul grup de sunete şi grav — do — re care precedă cadenţa în re. Singura diferenţă este că această cadenţă urcă către mi în modul IV şi rămîne pe loc în I aut. şi plagal.

2. În idiome întîlnim cadenţele de mai sus.

3. În antifoane finala e în mi, ambitusul do—dó tonica do, finala mi. ca terminaţie intensă.

4. În prosomii finala e aceeaşi şi acelaşi ambitus si grav — do′, mărturiile sînt combinate, ale modului IV şi cu leghetosul. Mărturiile modului IV ne avertizează că sîntem în al IV aut. si indicaţia leghetosului că punctul de plecare este mi.

5. Asemănarea dintre modul al II-lea şi IV-lea datorită folosirii unor sunete comune, a dus la confuzie. Ele aveau aceleaşi coloane şi puncte de susţinere ; primul pentacord al octavei lor modale este acelaşi : do — re — mi — fa — sol şi notele de sprijin comune : do, mi, sol. La sfîrşitul scolului XVII şi începutul sec. XVIII prin intervenţia ftoralei thematismos eso pe sol, se cromatizează o serie de cîntece care au primit integral sunetele modului al doilea (do — re — mi — fa — sol — la b — si — do). Sfîrşesc uniform în mi. Tonica mi întărită prin ison nu e ilogică, fiindcă urechea muzicantului reţine adevărata tonică do prezentă mereu în ambitusul piesei cîntate.

6. Fixarea tonicii cînd în mi cînd în la şi construcţia unei octave modale formată din două tetracorduri unite sau un pentacord şi un tetracord unit : *mi — fa — sol diez — la — si — do — si — do — re — mi* au fost izvorul *unei noi forme* a modului al IV. Tetracordul mi — la a dus la confuzia modului IV cu modul nenanô. De aceea găsim în epoca postmedievală cîntece cathismata cu sensul modului nenanô : mi — fa — sol diez — la, cu neumele corespunzătoare sau cu simpla ftora a modului nenanô. Acest semn reprezintă totdeauna cvarta tonicii, (mi — la) semn a plagalului.

7. Afară de antifoane găsim Condacul „Arătatu-te-ai azi" care sfîrşeşte în do, cu aceeaşi structură ca Condacul Naşterii Domnului indicat în modul III-lea.

Idiomele s-au păstrat mai bine de-a lungul secolelor, pe cînd irmoasele au suferit modificări datorită compozitorilor epocii care le-au înfrumuseţat depărtîndu-se de tradiţie.

Astfel irmoasele Bunei-vestiri au cadenţe în re, mi, fa, sol, şi la, salturi frecvente de cvintă, sextă şi octavă. Irmoasele Duminicii Floriilor au finale în sol, re, do, mi. Alte irmoase sfîrşesc în fa, o ridicare a vocii la cvartă care nu modifică esenţa modului. Finala în fa, finală pe tonică ceea ce se întîmplă cu modul IV. E o substituire de ton şi nu de mod căci şi aşezarea tonurilor şi semitonurilor rămîne neschimbată.

Măiestria muzicanţilor sec. XVII foloseşte cadenţe în re care pînă azi rămîn în uz în cîntecele lente (stihirarice). Etosul modului IV rămîne acelaşi cu toată evoluţia lui : maiestuos, vesel.

Modul IV aut. şi leghetos par a se confunda. Totuşi se deosebesc : modul IV aut. conţine cvinta mi — si b, pe cînd leghetosul mi si becar si este caracteristica leghetosului şi a modului II aut. Modul leghetos are ca structură interioară : c, e, g, b becar ; finala în mi, cu un joc melodic în jurul lui mi. Modul IV aut. din contra, are structura melodică c, e, b bemol, finala în sol. Imprecizia lui si durează pînă astăzi. Anton Pann consideră modul II cromatic şi diatonic. Acesta din urmă, leghetosul, are sol ca punct de plecare, coboară două trepte şi are finala mi.

Modul IV plagal

Numit de teoreticieni *hypomixolidian*, are aceeaşi structură cu autenticul său. E un mod de do aşa cum se execută pînă astăzi. Apechema, mărturia iniţială şi mărturiile interioare dovedesc că e un mod de do. Mărturia iniţială are aspectul celeia a modului IV aut. fără ipsili şi oxia sau oligon. Se compune din cifra modului cu doi apostrofi sindesmi deasupra, sau cifra modului urmată de un ison cu dipli. Mărturia indică cu certitudine structura sa şi tonica do. Tonica în sol este de neimaginat. Identificarea cu modul de sol se datoreşte confuziei între plagalul modului VII gregorian, adevărat mod de sol (VIII gregorian) şi al IV.

(va urma)

Studii și lucrări de muzicologie

Atît volumele de „*Studii*" apărute la București în anii 1965 și 1966 sub îngrijirea Biroului secției de critică și muzicologie a Uniunii compozitorilor, cît și echivalentele „*Lucrări*" publicate — în același răstimp — de către Conservatorul „G. Dima" din Cluj, vin să împlinească inițiativa de a se înmănunchia, prin editări anuale, rezultatele unor laborioase cercetări din cele mai diferite domenii ale muzicologiei — acea „disciplină istorică prin însăși natura specifică a obiectului cercetătorilor ei", cum o definește regretatul prof. George Breazul. Iar cu această primă idee, adevărat *motto* de preocupări, ne situăm în tematica majoră a contribuțiilor : *fenomenul muzical românesc* cu numeroasele sale implicații științifice, de la analiza structurii modale și problemele de limbaj ale cîntului nostru popular, pînă la procesul de formare a muzicii culte românești și aspectele atît de variate ale creației noastre contemporane.

O caldă și erudită pledoarie pentru includerea „realității folclorice" în obiectul de studiu al științei muzicii este pe larg argumentată prin combaterea principalelor teorii care consideră cîntecul popular ca o simplă reflectare „reproductivă" a unor bunuri culturale decăzute — sau, pentru a cita ideea : „poporul se hrănește din disprețuitele fărămituri care cad de la masa celor bogați spiritual" (Brouwer, Hoffmann Krayer, von Liliencron, John Meier ș.a.). Printr-o amplă analiză a evoluției principiului consonantic (cu interesante referiri la intervalica babiloniană, asimilată tranzițiilor dintre anotimpuri — precum și la vechile teorii elene), cercetările se opresc la *pentatonie*, cu o largă incursiune în domeniul istoric denumit, pe drept cuvînt, „stadiul premergător culturii umane", faza oligocordiei prepentatonice. Investigațiile ne conduc la organizarea modurilor pentatonice (citatele din Sharp și Gilchrist privind melodica populară engleză sînt deosebit de interesante) precum și la perioada de tranziție care statornicește modurile medievale ; un sintem *nou*, în fața căruia „tradiția pentatonică antică nu a dispărut ci a continuat să supraviețuiască". Prin menționarea încercărilor preconizate de Ilmari Krohn încă la începutul secolului nostru de a se rîndui melodiile populare potrivit *structurii lor melodice* [1]), se abordează de fapt domeniul clasificării științifice a modurilor populare.

În lucrarea sa consacrată modurilor, Jacques Chailley avertizează asupra pericolului de a se porni în mod mecanic de la modurile antice și medievale, fără a se ține seama de sensul mobil al acestora de-a lungul veacurilor. [2] Este vorba de acel „sens mobil" care, spre deosebire de modurile tradiționale, se referă la structura intimă a melodicii populare, la funcțiunea de repaus și mișcare a treptelor sonore. Or, pornind tocmai de la constitutivul *melodic*, studiul lui Ion Husti propune cinci criterii de clasificare, în funcție de structura modală omogenă sau eterogenă a acestei melodici. Trebuie menționat de-altfel că exegeza contemporană consemnează în mod ferm melodia ca specific uman, ca mijloc concret de exprimare — sau, după cum arată și Wilhelm Berger în vastul său studiu monografic, caracterul modal este intens melodic, înțelegînd prin *mod* materia sonoră încadrată într-o anumită ordine cu scop artistic. În felul acesta, modurile aparțin organic *melodiei* și nu gamei ; și este vorba de o melodicitate care — indiferent de criteriile folosite — înlesnește întrebuințarea lor în discursul muzical. Sintetizînd principalele curente ale cercetărilor în acest domeniu (de la adevărata „școală" acustico-matematică a lui Karl Blessinger și pînă la criteriul melodic „specific uman" al lui Ernst Toch), clasificarea lui Ion Husti se oprește asupra următoarelor două criterii principale : în primul rînd diferențierea modurilor după *numărul de trepte constitutive* (și aceasta atît la „gamele uzuale" ale lui Robert Lach cît și la „scările melodice" ale lui Erich-Maria von Hornbostel), într-al doilea rînd după *poziția notei finale* (corespunzînd, într-un fel, tradiționalei teorii medievale). De aici nasc alte două relații, și anume raportul treptelor constitutive față de nota finală, precum și raportul dintre „regiunea" finală și „regiunile" mediene. Concluzia firească ce se impune — în baza criteriilor astfel înlănțuite — este clasificarea generală în moduri *omogene* (cu o singură „regiune" modală) și moduri *eterogene* (prezentînd mai multe „regiuni" mediene, în contrast cu „regiunea" finală).

Acest lucru ne duce însă — înainte de a ne ocupa de interesantele elaborări, deja menționate, ale lui Wilhelm Berger — la analizarea mai atentă a ceea ce clasificarea de mai sus numea „regiunea finală". Astfel, în studiul său consacrat acestui aspect, Traian Mîrza se referă la o particularitate pregnantă a muzicii populare românești (și în general a celei sud-est europene) de a-și modifica caracteristicile modale, atît pe parcurs cît mai ales în *cadența finală*. Iar dacă în criteriile de clasificare arătate se prevedea și tradiționala „poziție a notei finale", atunci afirmația este de data aceasta mai categorică : adevărata structură tonal-modală a melosului popular nu este niciodată determinată de nota finală. Ceea ce se poate constata este o mișcare într-un sens unitar — fie de la un major „excesiv" la un major „simplu", fie de la un major de ambele tipuri la o formulă minoră. Acolo unde se observă o mișcare inversă (să presupunem, într-un fel, o cadență picardiană) avem de-a face cu influențe eterogene ; căci modulația adevărată a cîntului popular este în trepte alăturate — respectiv I-II în final și II-I în repriza strofei (sau I-VI și VI-I), în care treptele I și VI reprezintă adevărate *dominante modale* ale cadenței.

Însă în lumina celor arătate, cercetările lui Pascal Bentoiu asupra *practicii* de amonizare a unor tarafuri lăutărești din Ardeal ne relevă o altă latură interesantă : cercetînd un număr de 13 piese executate atît în cuprinsul Cîmpiei Ardelene cît și într-un centru urban de la poalele Apusenilor (Abrud), autorul constată frecvența redusă a înlănțuirilor de acorduri pe trepte alăturate (ca simplă indicație numerică : 4 din 170 pe treptele IV-V

[1]) Pe deplin justificată este constatarea că transpunerile lui Bartók (după criteriul notei finale *sol*, ceea ce împarte totul în două grupe mari, *Sol major* și *sol minor*) presupun oarecari rezerve, întrucît nesocotesc anumite reguli speciale, în funcție de „tonalitățile vechi" în care se află aceste melodii.

[2]) J. Chailley, L'imbroglio des modes (Paris, A. Leduc, 1960).

sau V-IV) și extrem de frecventa „pendulare" între tonică și dominantă (166 de înlănțuiri din 170), la care doar în 11% din cazuri apare și subdominanta. Dar dincolo de aceste date (semnificativă va apare, printre altele, atacarea neapărată și prin „salt" a unei dominante la cadențele bruște în piese cu finala pe trepte secundare, II sau VI), studiul lui Bentoiu întregește în mod fericit cercetări similare, din care menționăm transcrierile bartokiene din anii primului război mondial, investigațiile folcloristului Tiberiu Alexandru, ale muzicologului maghiar Lajtha Laszlo precum și o serie întreagă de transcrieri de taraf datorite cercetătorilor C. Zamfir, B. Marcu, G. Marcu, Z. Suliteanu, M. Siminel Fusteri ș.a.

Revenim la monografia lui Wilhelm Berger, adevărată exegeză de proporții în universul gîndirii modale contemporane. Constatînd *monocromia* pe care o atinge gama hexatonică și cea cromatică — lipsite de varietatea distribuțiilor modale și apelînd la un gen unic de proporții : tonul sau semitonul — autorul preconizează criteriul „tăicturii de aur" (în linii generale : raportul dintre secțiunea mică și cea mare, ca fiind egal cu raportul dintre secțiunea mare și totalitatea distanței) pentru stabilirea unui adevărat „sistem" de moduri care, fără a constitui ceva închis și de sine stătător, reprezintă — în vederile autorului — „o ramificație în arborele unic al tipologiei modale", văzută în ansamblul ei. Pornind de la un scurt istoric al cunoscutei *sectio aurea*, de la geometria euclidiană și practicile Renașterii pînă la aplicațiile muzicale arătate de Ernö Léndvay în opera lui Bartók, monografia elaborează — după aplicarea proporțiilor traduse în seria Fibonacci (șir numeric cumulativ : 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55...n) asupra tradiționalelor scări pentatonice și moduri diatonice— un număr de 12 specii, rezultate din mărimea unității de expunere (de la 1/2 de ton pînă la 6 tonuri), diferențiind totodată distribuțiile în cadrul fiecărei specii în funcție de două raportări : la sunetul fundamental (centralismul tonal) și de la treaptă la treaptă. Ceea ce se cuvine subliniat în această originală elaborare este faptul că modurile astfel obținute nu reprezintă șiruri în genul conceptului dodecafonic serial, ci moduri bazate pe recunoașterea unui *centru tonal*. Este un principiu de s i m e t r i e, așa cum l-a intuit, în modul cel mai firesc, creația muzicală populară — deși a vorbi de „simetrie" (și mai ales de simetria *în oglindă*, la care se referă un alt studiu al lui Traian Mîrza) înseamnă a extinde un principiu specific artelor temporale la realitatea muzicii ; în sensul acesta, „simetrie" înseamnă aici ordine, regularitate, *proporționalitate* în dispunerea unor obiecte și fenomene în arte prin excelență atemporale : muzică, poezie, dans. În folclorul românesc, această *oglindire* este destul de diferită ; o găsim în mod accidental sau și ca sistem, structural sau și ca semnificație pur stilistică, demonstrînd poate o oarecare prețiozitate. Situîndu-ne însă în contextul de artă general, aplicațiile geometriei ornamentalene conduc, aproape de la sine, la similitudinea de manifestări și în *poezie* (versul, cuvîntul sau rima) sau în *ritmica* melosului popular. Fundamentală rămîne aici contribuția lui Constantin Brăiloiu la Congresul internațional de etnomuzicologie din 1954 (Colloques de Wégimont), în care — arătînd că ritmul există *în afară* de orice melodie (chiar dacă, deseori, se adaptează la vreuna) — valorosul cercetător român demonstrează, cu simplitatea convingătoare a unui număr extrem de restrîns de principii, că simetria binară a *duratelor* (de regulă silabe), *seriile* formate din perechi de silabe („accente metrice" în limbile germanice, „accente tonice" în cele romanice) precum și *heterocronia* seriilor inegale, vin să întregească în mod necesar cercetările privind ritmica muzicii populare. Ceea ce impresionează, în parcurgerea acestui amplu studiu, este existența efectivă a acestui „ritm copilăresc" ca *sistem*, cu o simetrie atît de riguroasă încît ne dovedește derivarea lui dintr-o fenomenologie cu mult mai vastă, atît ca arie de răspîndire geografică („de la Hudson pînă în Japonia" — după cum afirmă însuși cercetătorul), cît mai ales ca univers de preocupări. Traduse în esența de *formă* a cîntecului popular, aceste probleme de ritmică determină însăși unitățile structurale ale manifestării.

Și aici, separarea conceptului de „formă" în două aspecte diferite, oferă posibilitatea unei interesante investigații. Astfel, pe lîngă elementele (destul de cunoscute de-altfel) ale „formei exterioare", se relevă și o structură a *formei interioare*, în care determinantele sînt date pe de-o parte de proporționarea strofei (în cazurile fie de *simetrie* — simplă și specifică — fie de *asimetrie*), pe de-alta de către interdependența funcțională a elementelor componente ale strofei cîntului popular ; iar în cazul acesta, dialectica celor două tendințe opuse *(încordare* și *destindere)* este determinată de o serie întreagă de factori pe care studiul semnat de I. Szenik le analizează în modul cel mai judicios — de la realizarea *încordării* prin diferență tonală și formule ritmice, pînă la realizarea *destinderii* prin unitate tonal-motivică, prin continuitatea mersului melodic sau prin fenomenul de repetiție (respectiv revenire).

Toate aceste analize și investigații de ordin structural ne ajută la înțelegerea felului în care s-a format și s-a desăvîrșit limbajul muzicii culte românești. O documentată retrospectivă istorică — aparținînd compozitorului Zeno Vancea — vine să reliefeze importanța elementelor populare în cadrul acestui proces de formare. După o îndelungată perioadă de influențe orientale (culminînd cu îmbinarea trăsăturilor turco-grecești ale veacurilor XVII și XVIII), secolul trecut cunoaște pătrunderea în viața muzicală românească a elementelor romanței ruse și ale muzicii occidentale. Este o adevărată *invazie* (semnalată de-altfel de Alecsandri și Filimon) datorită tarafurilor de la orașe — dar este totodată și calea prin care se statornicește un nou tip de folclor : folclorul orășenesc. Este tocmai tipul de tradiție populară care a servit ca model înaintașilor muzicii culte românești — un folclor caracterizat prin puternice influențe de muzică orientală și bisericească (secunda mărită între treptele II-III, III-IV sau VI-VII), avînd o construcție de o rigurozitate simetrică cu totul diferită, față de proporționalitatea specifică muzicii populare țărănești. Prin creația sfîrșitului de secol, componistica românească cunoaște o tranziție spre bazele autentice ale folclorului național — este epoca unui Caudella, Porumbescu, Dima, Stephănescu și Mureșianu. Pe de-o parte meșteșugul acestor muzicieni permite instaurarea reală a muzicii culte românești, pe de-alta preocupările intense de culegere folclorică (de la Vidu, Kiriac și Cucu pînă la Tiberiu Brediceanu) apropie această muzică cultă de izvoarele autentice ale muzicii românești.

Aceasta ne conduce la limbajul atît de diversificat al contemporaneității, la adevăratele *probleme* ale acestui limbaj, dezbătute în studiul lui V. Herman. Este fără îndoială un fe-

nomen complex, a cărui discutare necesită o abordare din cele mai diferite unghiuri de vedere. Un prim aspect, de principialitate estetică, se referă desigur la *diversitatea de stiluri* în muzica românească — iar în acest sens, contribuția muzicologului Vasile Tomescu își propune clarificarea unor importante puncte de vedere. Firește că așa cum sînt puse aici problemele, ele nu fac decît să deschidă o discuție — și însăși substanța unui asemenea studiu *invită* la o confruntare, desigur binevenită, a punctelor de vedere. Ceea ce caracterizează, în lumina acestor principii, muzica cultă românească (pe care autorul studiului o consideră, ca viziune de ansamblu, sub forma unui arc larg de preocupări, unitar în dinamica evoluției ei în timp) este tocmai dialectica unei vaste desfășurări, marcată de diferite orientări creatoare, și în care se detașează atît curentele stilistice care au format generațiile de compozitori (acele „personalități în cadrul unei epoci date") cît și anumite trăsături persistente, de ansamblu, care definesc specificul național al muzicii noastre. Rînd pe rînd experiența, contactul cu muzica universală, perfecționarea meșteșugului componistic vin să adauge creației românești noi caractere, noi orientări de stil, noi confruntări de ordin estetic și tehnic. Toate acestea afirmă un drum ascendent și rodnic, o confruntare de tendințe în care îndemnul lui Honegger („universalitatea nu înseamnă cosmopolitism") constituie un citat din cele mai semnificative — o afirmare a însemnelor universal valabile pentru orice operă de artă : pecetea geniului național, deopotrivă cu aceea a personalității artistului. Este, într-un fel, concluzia unei dispute — uneori de o violență surprinzătoare — care (după cum o arată Vasile Herman), a fost în stare să împartă, de-o potrivă oamenii de artă ca și publicul, în taberele cele mai opuse. Însă triumful *real* a aparținut întotdeauna năzuințelor oneste, chiar neobișnuite la primul contact, aflate în slujba exprimării unor emoții artistice sincere. Impresionantă este mutarea preocupărilor și a vederilor artistice pe măsura progresului tehnic — și transformările observate în domeniul artelor plastice odată cu invenția fotografiei (respectiv *sublimarea* picturii și a sculpturii, detașate de „artizanatul" simplelor contururi) sînt desigur edificatoare. Aceasta ne duce și la semnalarea unui limbaj muzical mai „detașat" de rigorile conturului clasic, la o sublimare identică și în arta sunetelor ; iar faptul că o atare *înnoire*, absolut necesară, este aplicată în muzica românească prin redescoperirea structurilor specifice cîntului nostru popular (lărgirea sferei modale prin interferențe și cromatism) dovedește — odată mai mult — viabilitatea marilor prefaceri. Chiar acolo unde este vorba de formule de „îndrăzneală" contemporană — ca de pildă *aleatorismul* semnalat de L. Toma Zoicaș — tendințele și concepțiile secolului nostru trebuie să-și găsească sensul, explicația și justificarea numai în contextul principiilor ferme care conduc și ordonează gîndirea muzicală a unei zone de cultură. Și fiindcă se menționase aleatorismul (acea practică de „artă a întîmplătorului" pe care teoreticienii timpului nostru o leagă nemijlocit de tradiția improvizației, a „bel canto"-ului cu nenumăratele-i variante de arii de bravură, de premamentul *tangaj* al practicilor populare) se poate afirma că corelarea sa cu unele elemente proprii gîndirii noastre folclorice (ca monodia, libera organizare ritmică — acea *asimetrie* desprinsă din minunatul „parlando rubato" al artei enesciene) constituie o bază serioasă de analizare. În felul acesta interpretul-executant capătă un rol bine definit în comunicarea către public a farmecului artistic, a mesajului uman al lucrării. Este, dacă vrem, ideea de interpret ca „un al doilea părinte al operei de artă muzicală", după cum enunță Nicolae Parocescu în interesantul său studiu de estetică. Opera realizată în partitură capătă funcția unei „idei", a unei virtualități pe care o îndeplinește executantul — indiferent dacă se limitează la „schimbări subiective neesențiale" (respectiv interpretarea *mai personală* a unor elemente dinamice, agogice sau ritmice) sau, dimpotrivă, concepe progresiv de liber, de personal, interpretarea sa. O virtualitate *intrinsecă* a operei muzicale, căreia unii îi contestă — ieri ca și azi — conținutul de idei, reducînd muzica la o simplă explozie de emotivitate (mai mult sau mai puțin „talentată") și pe muzicieni la simple „păsări cîntătoare" — lucru relevat de către G. Bălan în studiul său. În realitate, ceea ce formează *stilul* unui creator (acel „stil" care definește, de fapt, omul) este arhitectura organizată a lucrării, originalitatea și selectivitatea mijloacelor de exprimare. Și este cît se poate de nimerit să considerăm aparenta „spontaneitate" a muzicianului ca rezultat firesc al unui elevat rafinament spiritual, al unei culturi cuprinzătoare, al unei atitudini de autentic gînditor. O gîndire în permanent contact cu realitățile și frămîntările vieții înconjurătoare cărora este menită a le conferi un contur precis și determinat. Cu atît mai mult în epoca noastră, mai pretențioasă, „mai dificilă pentru condei" — după cum spunea Maiakovski ; este epoca în care simbioza teatru-muzică devine din ce în ce mai pregnantă, și dacă ar fi să revenim la realitățile muzicii culte românești din veacul trecut, am constata că, nu întîmplător, ponderea manifestărilor se adresa *tocmai* acestui domeniu de largă accesibilitate. Or în anii noștri, confruntarea muzical-literară („condeiul" în sensul larg maiakovskian) este deosebit de amplă, iar calitatea *nouă* a raportului interartistic trage puternice linii de unire între tendințe — sau, după cum ne arată I. Balea, între Kafka, Proust și Joyce de pildă, și curentele mai mult sau mai puțin experimentale ale muzicii noi.

Reflexiunile asupra teatrului muzical din zilele noastre ne conduc la una din capodoperele genului, deschizînd un amplu și documentat capitol de cercetări prin studiul muzicologului Octavian Lazăr Cosma : *„Oedipul enescian*. Exegeza enesciană — termen desemnînd preocupări puternic înrădăcinate în muzicologia românească contemporană, și pe deplin confirmate prin răsunetul recentului Simpozion internațional din septembrie 1967 — nu poate începe decît prin situarea precisă a marelui muzician în cadrul școlii muzicale românești, temă dezbătută de R. Chircoiașiu. Ca *preluare* creatoare a patrimoniului din epocile trecute, ca *legătură organică* dintre trecut și viitor, ca *făurire* a unei culturi muzicale noi, „răscrucea" enesciană a însemnat o emulație fără precedent a creației noastre contemporane, iar urmărirea (chiar numai schițată) a unui *filon motivic* de-a lungul unui șir de creații — de la Jora, Rogalski sau Paul Constantinescu pînă la Toduță, Mendelsohn sau Țăranu — ne dezvăluie un ax de evoluție în care prelucrările (fie ca citat, fie doar ca elemente de limbaj) vin să se adauge unei preocupări permanente a școlii românești contemporane. „Precursorul" Enescu (din studiul lui C. Țăranu) ne apare — prin descoperirea treptată a colțurilor de umbră, așa cum acestea împiedicau cîndva cunoașterea integrală a maestrului — în lumina deplină a gîndirii sale. *Simfonismul* rezultă ca miez al problemei, o chintesență crea-

toare pe care o înglobează „*Oedip*"-ului său — sau, după cum ni se destăinuie însuşi Enescu : „Simfonică... iată titlul pe care îl revendic pentru această operă a vieţii mele. "Este într-adevăr, corespunzînd unei uriaşe gîndiri simfonice, o structură muzicală nemijlocit legată de suportul ei dramatic, apropiat mult de ceea ce Schönberg definea cîndva, vorbind despre opera contemporană, drept „o simfonie pentru orchestră mare cu acompaniamentul unei *voci de canto.*" Echivalenţele muzicale se concretizează prin adevărate simboluri intonaţionale, redînd o *plasticitate* dramatică fără precedent în istoria operei contemporane. Leitmotivele enesciene au o fizionomie cu totul aparte de ceea ce cunoaştem din tradiţia marii opere romantice europene — ele sînt idei muzicale concentrate, cu structuri armonice distincte şi cu un colorit timbral anumit. Este *tocmai* ceea ce imprimă lucrării un adevărat concept simfonic, bazat pe celule generatoare de-a dreptul „saturate" cu trăsăturile cele mai caracteristice ale folclorului românesc, ale etosului nostru modal. Prin exploatarea maximă a sistemului modal (totalul cromatic), concepţia enesciană nu părăseşte însă „stîlpii de granit" ai tonalităţii — nici chiar în amurgul vieţii, în impresionanta *Simfonie de cameră* a anului 1954. Se poate vorbi desigur de un „funcţionalism tradiţional", însă mult lărgit. Expresia de „preserialism" (folosită în cercetările lui Ştefan Niculescu) se referă, în general, numai la elementul tematic ; succesiunea intervalelor nu este constrînsă de o serie iniţială — ştiindu-se că în sistemul serial figurile sonore sînt, în mod obligatoriu, deduse dintr-un şir prestabilit de intervale. Or tocmai în această „derogare" constă originalitatea lui Enescu : economia de elemente generatoare (pe care se bazează întreaga construcţie melodică), încorporarea unor intervale comune care — modificîndu-se pe parcurs — vor menţine sau dezvolta raportul iniţial dintre sunete. Astfel creaţia enesciană realizează — pentru a folosi aici cuvintele marelui său elev, Yehudi Menuhin — „un arc plin, reunind extreme contrarii... printr-o legătură de tensiune şi unitate". Nimic mai adevărat decît faptul (semnalat de Cl. L. Firca) că pluralitatea stilului enescian este *perfect convergentă* în sensul scopului urmărit — poate, într-un fel, acea sinteză a unui cert dualism de gîndire, acea îmbinare a improvizatoricului (specific virtuosului executant) cu profunzimea unei gîndiri componistice de o fecunditate expresivă ieşită din comun. O expresivitate care a acreditat, multă vreme, opinia îngustă a unui caracter „rapsodic" pe care l-ar îmbrăca opera enesciană, în toate domeniile. Dar la analiza mai atentă a muzicii sale, şi mai cu seamă a unei capodopere constituind una din cele mai valoroase compoziţii de muzică de cameră din literatura universală — *Sonata a III-a* pentru pian şi vioară — reiese, în primul rînd, perfecta *unitate de stil* a creaţiei enesciene. Referindu-se la cazul acestei *Sonate*, compozitorul Tudor Ciortea afirmă că „nici o notă, nici o frază sau vre-un pasaj nu ies din albia adîncită de compozitor". Aderenţa totală la arta poporului reiese din înglobarea melosului popular românesc — cu creşteri interioare şi transformări măiestre ale celulei motivice, cărora le adaugă o sublimă artă variaţională, apelînd la resursele vechii heterofonii, o adevărată *fixare* a „rapsodicului" pe planurile înalte ale discursului muzical.

Şi este cît se poate de firesc ca tratarea instrumentală să depăşească net posibilităţile unei interpretări medii. Căci nu trebuie să uităm că această operă muzicală aparţine unuia din cei mai mari interpreţi ai secolului — dacă vrem, un „temperament interpretativ" care dublează, în modul cel mai fericit, gîndirea componistică. Să ne gîndim doar la rafinamentul enescian în interpretarea atît de dificilă a muzicii lui J. S. Bach, adevărată „problemă deschisă" şi plină de controverse, chiar şi în zilele noastre, după cum ne arată V. Zoicaş. Or, pătrunderea ascuţită a violonistului-gînditor a trecut cu mult dincolo de rutina statornicită ; „la Conservator (spunea Enescu [3]) J. S. Bach ocupa un loc oficial. Se cînta fără multă convingere şi deşi nu îndrăzneau să o mărturisească, era socotit ca un autor plicticos şi savant." Constatare plină de amărăciune a unei gîndiri care nu se putea împăca cu superficialitatea epocii sale. Şi cît de ironic este verdictul său necruţător atunci compară de pildă un „Preludiu" de Bach, cîntat fără accente, cu un „robinet de apă care curge" ! Nu este deloc exagerată afirmaţia că interpretarea enesciană a *restituit* secolului nostru pe Bach — acea creaţie pe care Casals o situa, pe drept cuvînt, în rîndul nemuririi unui Shakespeare, Cervantes sau Michelangelo.

[3]) B. Gavoty, Les souvenirs de Georges Enesco (Paris, Flammarion, 1955)

Dar ca orice creaţie cu adevărat mare, şi opera lui Bach naşte numeroase controverse de ordin interpretativ ; s-ar putea spune chiar, că nici un alt compozitor nu este mai viu, mai prezent în atenţia interpreţilor şi a auditorilor decît Bach. O interesantă investigaţie a cîtorva aspecte ale domeniului ne este oferită de contribuţia prof. Iarosevici, în care o primă controversă — gradul în care *orga* ar fi influenţat factura compoziţiilor pentru coarde — se poate soluţiona prin cunoaşterea aprofundată de către Bach a tuturor instrumentelor pentru care a scris ; lucru care reiese, foarte clar, şi din factura diferită a compoziţiilor de orgă, clavecin şi vioară. În ce priveşte o a doua controversă (citirea textului însuşi), majoritatea surselor menţionate — de la David Breitbur pînă la Schweitzer sau Georg Bischof — atestă dezordinea care domina în semiografia muzicală a secolului XVIII. În felul acesta, textul original presupune doar sugerări (în cazul ligaturilor, de-a dreptul *schiţări),* obligînd interpretul modern la o adevărată participare de gîndire creatoare. O obligaţie care incumbă cu atît mai mult cu cît tradiţia este încă vie, perpetuată de discipolii maestrului respectiv. Astfel, ceea ce este practic imposibil pentru Bach, datorită secolelor care ne despart de arta lui, devine subiect de studiu pasionant pentru lucrările romanticilor. O analiză comparativă de A. Hoffman a celor mai reprezentative interpretări contemporane ale *Concertului* Nr. 1 de Liszt, ne poate arăta măsura în care conflictul dintre „tradiţie" şi „personalitate" este rezolvat în favoarea spiritului preconizat de autor. În timp ce la Emil Sauer — discipol al lui Liszt — interpretarea păstrează de-o potrivă echilibrul ca şi expresivitatea nobilă a viziunii originale, la unii interpreţi mai noi (Samson François, şi într-o anumită măsură şi la György Cziffra) libertăţile interpretative riscă să ducă la serioase diformări. În mod comparativ ne este prezentată viziunea unui Wilhelm Kempff (poetică şi elevată), Arthur Rubinstein (echilibrată şi armonioasă), John Ogdon şi Valentin Gheorghiu (dinamică şi impetuoasă, dar de un gust sigur) — menţionîndu-se viziunea originală, de subliniere a caracterului *simfonic,* a lui Sviatoslav Richter. Într-un fel, după cum arată O. Lefterescu, aceste tendinţe interpretative ale secolului nostru sînt puternic influenţate şi de evoluţia literaturii pianiste post-romantice, de *coloris-*

tica limbajului muzical care — de la impresionism și expresionism pînă la noua școală vieneză și pianistica contemporană (*modurile de atac* ale lui Messiaen, *grotescul* lui Hindemith sau pianul *preparat* al lui John Cage sau David Tudor) — nu a încetat să se lărgească și să se organizeze. În general, interpretarea modernă este chemată a reda — prin mijloacele profesionale specifice — *conținutul autentic* al lucrării ; la care, în domeniul artei lirice analizate în studiul lui I. Budoiu, se adaugă și *înțelesul* anumit ce se cere conferit textelor muzical-literare, și unde sensul de „interpretare" se extinde și asupra acțiunii scenice, implicînd — pe lîngă condițiile de intonație, colorit, agogică sau ritm — și pe cele ale atitudinii, gesticei și mimicii. Se înțelege de la sine că problema majoră a interpretării contemporane — pe măsura distanțării temporale față de lucrările pe care le prezintă — este aceea a *stilului*. Fiecare epocă istorică a generat un stil muzical propriu, iar reactualizarea laturii stilistice trebuie să țină seama, la nivelul exigențelor actuale, de toate componentele acestei laturi — începînd cu maniera de interpretare, pînă la rezolvarea celor mai amănunțite probleme de ordin tehnic. Fie că este vorba de ornamentica barocului semnalată de B. Béla (unde întîlnim din nou semiografia defectuoasă a epocii, necesitînd un efort serios de documentare și chiar de „descifrare" intențională), sau de aprecierea justă a detaliilor de ritmică, accente, frazare și agogică în lucrări mai apropiate de zilele noastre, așa cum acestea reies din studiul lui F. Weiss, preocuparea de stil rămîne un factor determinant.

Trecînd la investigațiile consacrate domeniului *istoriei muzicii*, se relevă în primul rînd documentatul studiu sub semnătura lui I. D. Petrescu, limpezind cu o remarcabilă erudiție puternicile prejudecăți care au întunecat, secole de-a rîndul, imaginea civilizației bizantine — acel tezaur de cultură care a fertilizat ogorul, devenit atît de searbăd, al Evului mediu occidental. Și poate că părerea episcopului Ambrozie al Milanului (cum că introducerea cîntării bizantine ar fi necesară în slujba apuseană pentru ca credincioșii „să nu adoarmă de urît") ar putea ține loc de comentariu pentru această vastă pătrundere, pe nedrept ignorată, în viața muzicală a Europei secolului al IV-lea. Iar rolul jucat de creația populară în formarea muzicii religioase a acelui timp (ca de-altfel și influențele reciproce pe care le-au cunoscut ambele manifestări), deși dovedit astăzi cu prisosință, necesită totuși unele reconsiderări. Astfel caracteristica finalei plasată (la formele modale ale melosului din Europa de sud-est) în mod obișnuit pe treapta a V-a a scării — formulă cadențială frecventă și în muzica bizantină a secolului XI — a determinat o interesantă analiză comparativă a folclorului român și bulgar, concluziile prof. Gh. Ciobanu demonstrîndu-ne că este un fenomen de *apariție independentă*, dată fiind lipsa contactelor dintre Bizanț și regiunile româno-bulgare din secolele VII—IX. Presupunerea, de-altfel bine întemeiată, a existenței unei surse comune geto-trace pentru manifestările de acest gen, urmează încă a fi confirmate, vădind — odată mai mult — vitalitatea artistică a acestei zone. De-altfel numeroase vestigii atestînd vigoarea acestei culturi muzicale străvechi ne sînt oferite, în ultimii ani, prin strădaniile cercetătorilor din domeniul arheologiei, pe întreg teritoriul țării — de la Histria și Callatis pînă la Gilău, pe larg semnalate în contribuția lui V. Cosma.

Referindu-se la muzica de orgă din România, studiul postum al lui Victor Bickerich face un interesant istoric al vieții muzicale din Transilvania Renașterii, începînd cu primele mențiuni despre Johannes Teuctonicus din Feldioara (1429) pînă la preocupările intense ale unor organiști ca Hieronymus Ostermaier, Michael Herman sau Daniel Croner (sec. XVI—XVIII) care statornicesc o puternică tradiție a genului. Interesantele referiri ale unor comunicări la Renașterea engleză (E. Borza și E. Junger) ne oferă amănunte ale evoluției muzicii instrumentale din secolele XVI și XVII, iar cercetarea culegerii lui Fitzwilliam (cuprinzînd peste 20 de compozitori ai epocii) aruncă o nouă lumină asupra momentului de trecere de la polifonia vocală la „noua expresivitate" a muzicii instrumentale. Încă în „cromatismul expresiv" din lucrările corale — laice și religioase — ale unui Weelkes, Dowland sau Byrd se pot întrevedea căutările noului limbaj, momentul în care diversificarea timbrală va deschide calea noilor forme de exprimare în muzică. Este vorba de o căutare plină de „a n t i c i p ă r i", adevărate *intuiri* dincolo de timpul lor istoric. Desigur că argumentările contemporane sînt obligate la o anumită rezervă în această privință, riscînd să se avînte în deducții deseori forțate — mai cu seamă atunci cînd se caută „actualizări" cu sensuri justificative pentru continuitatea anumitor tendințe contemporane. În ce privește însă creația anumitor reprezentanți ai muzicii rinascentiste (și „Madrigalele" lui Gesualdo da Venosa intră indiscutabil în obiectivul unei atari discuții deschisă de prof. M. Eisikovits) ea precontureză în mod vădit cromatismul sfîrșitului de secol XIX — mai mult chiar : existența *falselor relații* (acel cromatism „încrucișat", specific principiului distanțial din structura muzicii de la începutul secolului nostru) — pe care le găsim, nedezvoltate, și în stilul palestrinian — îl apropie și mai mult pe Gesualdo de timpul nostru. Iar „prefigurările" sale polimodale (de exemplul motetul „Se vi duol il mio duolo") îl situează cu mult dincolo de tentațiile bitonale ale unui Orlando di Lasso spre pildă. Întocmai precum Guillaume de Machaut anticipase puternic, încă din „ars nova", funcționalitatea care va deveni cheie de boltă deabia cu peste trei secole mai tîrziu (R. Oana-Pop), tot astfel și Gesualdo anticipă — tot cu peste trei secole — formele primare ale gîndirii seriale. Cu atît mai clare ne apar aceste *intuiri* în perioade din ce în ce mai apropiate de timpul nostru — în muzica lui J. S. Bach de pildă. Chiar dacă ne-am referi numai la practica secvențială a timpului nostru[4] și am proceda la o cercetare paralelă cu secvențele din muzica lui Bach (analizate în studiul lui D. Voiculescu) care prezintă punctul de înflorire maximă a acestui procedeu melodic, ne-am da semna de sensurile mai largi ale acestei practici. În plus, analiza mai atentă a „Patimilor" și a „Misselor" ne poate releva exploatarea curajoasă și deplină a totalului cromatic de 12 sunete (deseori într-un spațiu melodic restrîns — ca de pildă în tema corului „Crucificați-l" din *Patimile după Matei*), unde „frîna" cadrului sever armonic-funcțional reprezintă, desigur, servitutea epocii sale istorice — lucru argumentat, în mod amplu, tot de către prof. M. Eisikovits.

Este însă o servitute a întregului baroc muzical care, ca moment istoric, generează totuși forme și genuri noi de *anticipare imediată* — cum ar fi de pildă sonata pentru clavecin cu acompaniament instrumental melodic, gen care își va găsi desăvîrșirea în so-

[4]) Fr. Rimmer, Sequence and symmetry in 20-th century music (în : Music Review, vol. 26, Nr. 2, 1965, p. 28).

nata vieneză de tipul instrument-pian, tranziție semnalată în studiul lui I. L. Herbert.

În încheiere, un larg capitol este rezervat preocupărilor de *teorie și învățămînt*, precum și *evocării* unor figuri luminoase ale artei creatoare și interpretative românești.

Pornind de la ideea că teoria muzicii este un fenomen ce însoțește constant activitatea creatoare muzicală — acel *„isti dicunt, illi sciunt"* din poetica muzicianului medieval Guido d'Arezzo — studiul prof. Liviu Rusu analizează principalele preocupări teoretice românești, de la primele lucrări cu profunde influențe (fie bizantine, fie occidentale) pînă la cercetările originale și contribuțiile teoretice ale muzicologiei contemporane. Sînt contribuții care îmbrățișează aspecte variate ale domeniului, de la probleme de detaliu ale armoniei (ca de pildă geneza cvartsextacordului, care — după cum ne arată T. Ioan — nu reprezintă întotdeauna funcționalitatea răsturnării a 2-a, sau problema mult-discutată a polivalențelor în armonia contemporană, pe larg descrise în contribuția lui E. Torényi), pînă la complexitatea înnoirilor de *ritm*, în creația contemporană. În acest din urmă caz, Cornel Țăranu face o interesantă diferențiere între ritmica *prelwată* (cum ar fi ritmurile de provenință populară la Stravinsky, Bartók, Enescu sau Messiaen) și cea *organizată aprioric* — unde se menționează serialismul ritmic integral (Roman Vlad, Boulez), folosirea serici Fibonacci, metrica variabilă etc. Și ne oprim pentru o clipă asupra aspectului ritmic, fiindcă nu este întîmplător faptul că cercetările pedagogiei moderne conferă o importanță din ce în ce mai mare acestui factor, definindu-l chiar ca „element primordial al vieții" și calea cea mai sigură pentru deprinderea notației muzicale în rîndul celor mai mici (Gr. Bărgăuanu).

Trecîndu-se apoi la cîntecul în grup, se pornește de la etapa *monodică* cu mici nuclee ritmice, ajungîndu-se — după cum arată prof. L. Comes — la melodii bazate pe intervale ușor de intonat și la cîntece din ce în ce mai complexe din punct de vedere ritmico-melodic. Extinzîndu-și investigațiile pînă la domeniul-limită al preocupărilor pedagogice — *depistarea* elevilor dotați pentru muzică — comunicarea semnată de George Iarosevici și Alex. Reinfeld semnalează defecțiunile în examinarea auzului muzical cu ajutorul pianului sau al vocii (incompatibilități timbrale, neselectivitate, familiarizarea diferită cu instrumentul în funcție de mediul social), popunînd totodată un aparat generator de sunete electronice care permite — prin 5 probe succesive (două de apreciere și trei intonare) — o depistare reală, cu un minim de erori. Odată cu trecerea acestui prag, problemele formării și educării muzicale abordează — după E. Herțeg și N. Pârvu — procedeele asocierilor audio-motrice cu ajutorul instrumentului, în înlănțuirea noțională melodie-solmizație-mișcare pe claviatură.

Un cald îndemn pentru cunoașterea vieții și activității unor prestigioși artiști români, de ieri și de azi, ne este adresat printr-un mănunchi de medalioane reprezentative.

Complexa personalitate de compozitor, pedagog, interpret și critic a maestrului Mihail Jora ne este prezentată, într-un studiu succint, de către Pascal Bentoiu, adevărat „tur de orizont", ferm schițat, în care este cuprinsă — rînd pe rînd — lumea liedului, muzica de balet, opera orchestrală și pur instrumentală, muzica de cameră, creația simfonică și vocal simfonică. Reliefarea contractului cu Max Reger (un contact care — după cum ne arată autorul studiului — „a avut darul să pună pe calea cea mai bună activitatea celui ce urma să devină cel mai interesant și mai personal armonist al muzicii românești") implică și menționarea puternicei influențe pe care a exercitat-o marele muzician german asupra artei noastre interpretative ; impresionantă este astfel întîlnirea relatată de prof. Th. Bălan, a tinerei Constanța Erbiceanu cu „uriașul bavarez" la Meiningen — întîlnire care s-a soldat cu o prietenie artistică îndelungată.

Aspecte mai puțin cunoscute din activitatea lui Alexandru Flechtenmacher ne sînt relevate de prof. D. Smîntînescu prin sublinierea atitudinii sale de sprijinitor al tineretului și adversar neîmpăcat al rutinei care frîna viața muzicală românească a secolului trecut.

În sfîrșit, un studiu de amplă documentare semnat de E. Comișel vine să pună în valoare figura regretatului cercetător român Constantin Brăiloiu ; pornind de la *esențialitatea* folclorului în cultura unui popor, Brăiloiu afirmă, cu toată hotărîrea, *necesitatea* artei profesionale de a se inspira din acest tezaur — aceasta fiind singura cale de a se impune muzica românească pe plan mondial. Și nimic mai semnificativ, poate, decît aceste rînduri adresate — cu peste trei decenii în urmă — compozitorului Achim Stoia : „Cu cît vei merge, te vei convinge mai adînc că numai prin cultura noastră țărănească însemnăm și noi ceva în lumea asta mare... la fiecare melodie frumoasă care ai scăpat-o din pieire, fii sigur că ai făcut ceva de seamă pentru noi toți". (Contribuție R. Chircoiașiu).

Valorificînd rezultatele activității de cercetare științifică desfășurate de muzicologi, compozitori, pedagogi, interpreți, publicațiile de specialitate împlinesc o funcție majoră de a îmbogăți orizontul științei noastre muzicale și totodată de a stimula activitatea viitoare.

Mai mult decît editarea unor lucrări relativ cunoscute, asemenea culegeri vor trebui să devină în perspectivă momente cu grijă direcționate spre cele mai esențiale aspecte ale istoriei muzicii românești și universale, și — ceea ce deocamdată este mai puțin prezent — dezbaterea aspectelor teoretice și concrete ale vieții și creației muzicale românești contemporane.

În acest sens evenimente ca Simpozionul Internațional de muzicologie „George Enescu" — ale cărui lucrări vor fi oglindite în vol. IV al „Studiilor de Muzicologie" pe anul 1968 — sesiunile științifice ale Conservatoarelor, ședințele Academiei R.S.R. precum și alte evenimente din activitatea Uniunii Compozitorilor vor putea dinamiza și îmbogăți preocupările științifice muzicale din țara noastră.

LUCIAN GRIGOROVICI

Cuprinsul

Zeno Vancea
Tendințe și orientări în muzica contemporană 1

Alexandru Pașcanu, Aurel Stroe, Doru Popovici
Opinii despre sensurile muzicii astăzi . . 13—15

CREAȚII ROMÂNEȘTI

Liviu Glodeanu
„Scene nocturne" pentru două coruri à cappella de Anatol Vieru 17

Cornelia Tăutu
Poeme corale de Emil Lerescu 20

VIAȚA MUZICALĂ

Grigore Constantinescu
Retrospectivă 21

Andrei Porfetye
„Don Juan" în premieră la Opera Română 24

Alexandru Colfescu
Opereta ieri, astăzi și mîine 27

★

Din țară : Suceava, Iași, Năsăud, Oradea, C. Lung-Moldovenesc 33

Florian Lungu
Artiști de muzică ușoară pe scene românești ; Orchestra studenților 34

★

Prezențe românești în Cuba 35

RECENZII

Grigore Panțîru
O valoroasă contribuție românească la studiul muzicii bizantine (I) 36

Lucian Grigorovici
Studii și lucrări de muzicologie 42

★

Din sumarele revistei „Muzica" pe anul 1967 (planșă)

Sommaire

Zeno Vancea
Tendances et orientations dans la musique contemporaine 1

Alexandru Pașcanu, Aurel Stroe, Doru Popovici
Des opinions sur les sens de la musique d'aujourd'hui 13—15

DES OEUVRES ROUMAINES

Liviu Glodeanu
„Scènes nocturnes" pour deux choeurs à cappella d'Anatole Vieru 17

Cornelia Tăutu
Poèmes chorales d'Emile Leresco 20

LA VIE MUSICALE

Grigore Constantinesco
Retrospective 21

Andreas Porfetye
La première de „Don Juan" à l'Opéra roumaine 24

Alexandru Colfesco
L'opérette hier, aujourd'hui et demain 27

★

A travers le pays : Suceava, Iași, Năsăud, Oradea, C. Lung Moldovenesc 33

Florian Lungu
Des artistes de musique légère sur nos scènes ; L'orchestre des étudiants 34

★

Présences roumaines au Cuba 35

COMPTES RENDUS

Grigore Panțîru
Une valeurese contribution roumaine à l'étude de la musique byzantine (I) 36

Lucian Grigorovici
Etudes et travaux de musicologie 42

★

Les sommaires de la revue „Muzica" (extraits 1967 (planche) 42

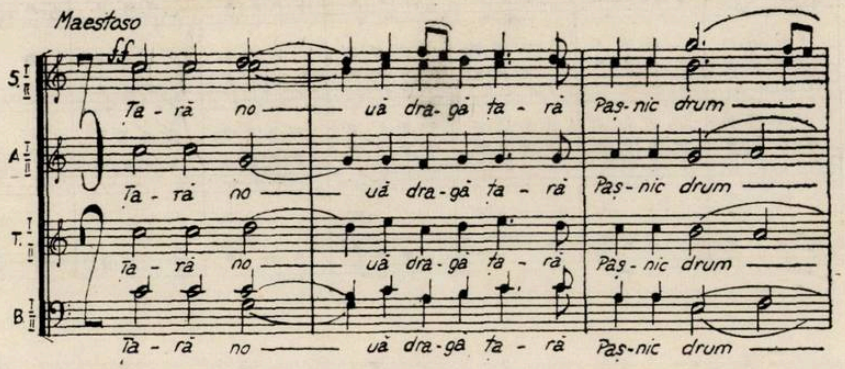
COLEGIUL REDACȚIONAL

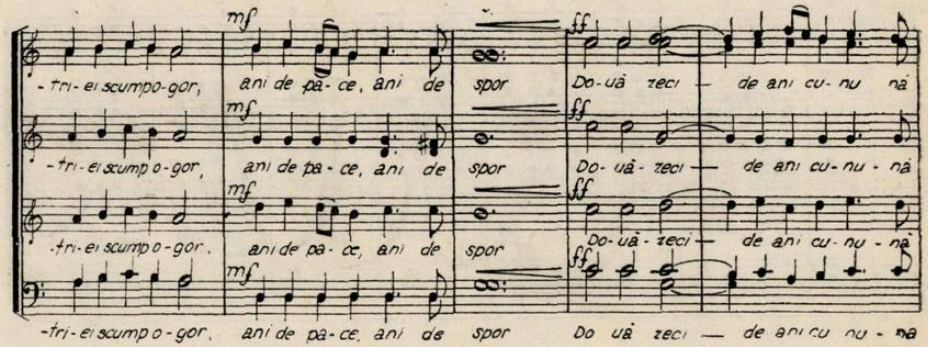
Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

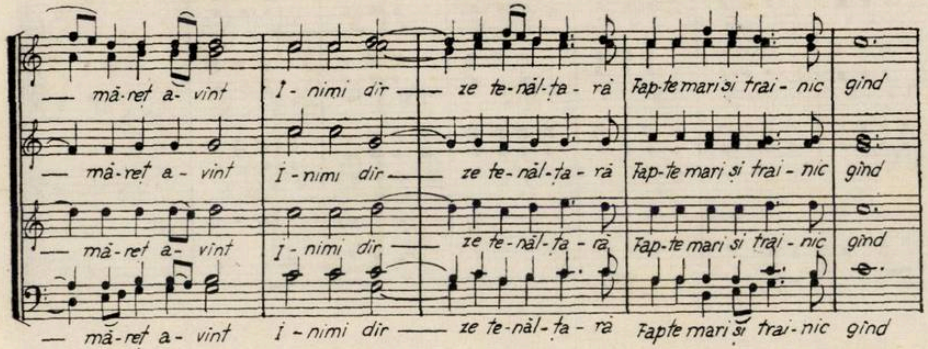
Vasile Tomescu (redactor-șef).

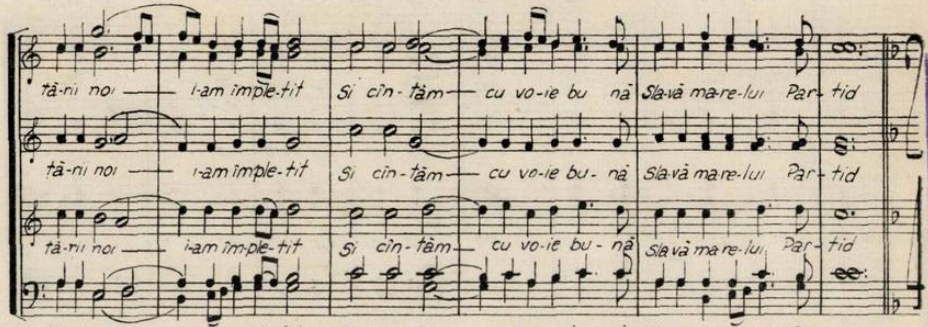
ȚARĂ NOUĂ DRAGĂ ȚARĂ

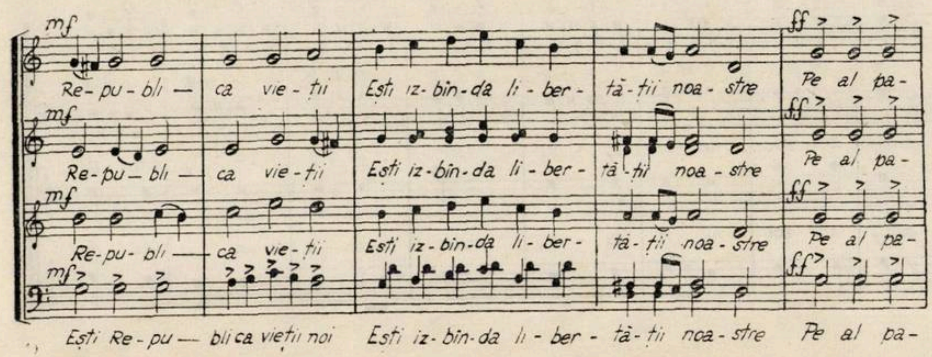
Muzica : RADU PALADI
Versuri : VLAICU BÎRNA

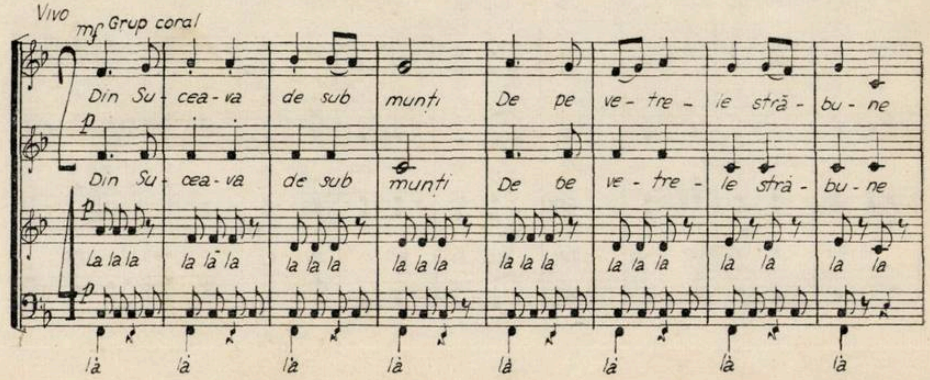




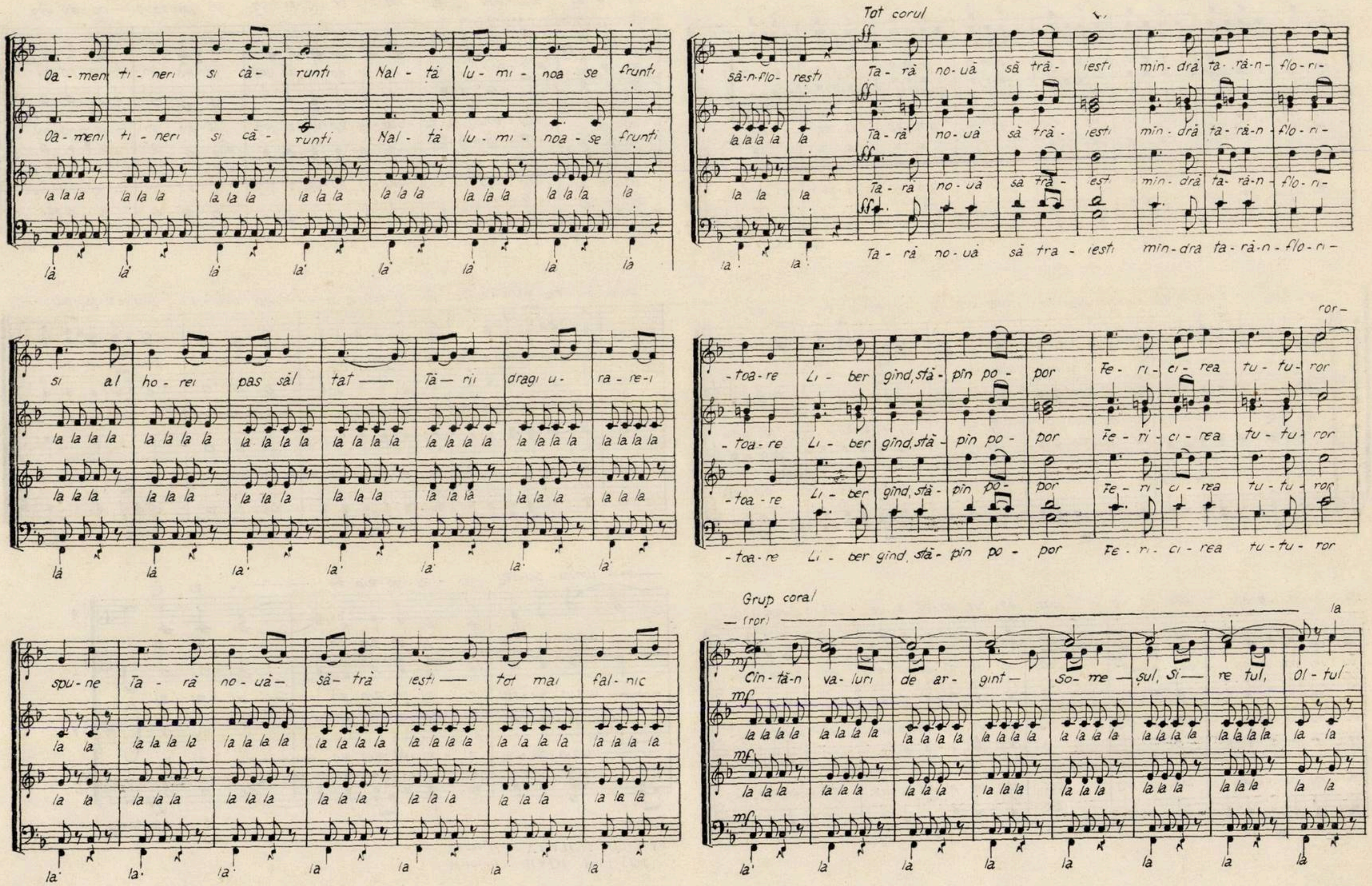


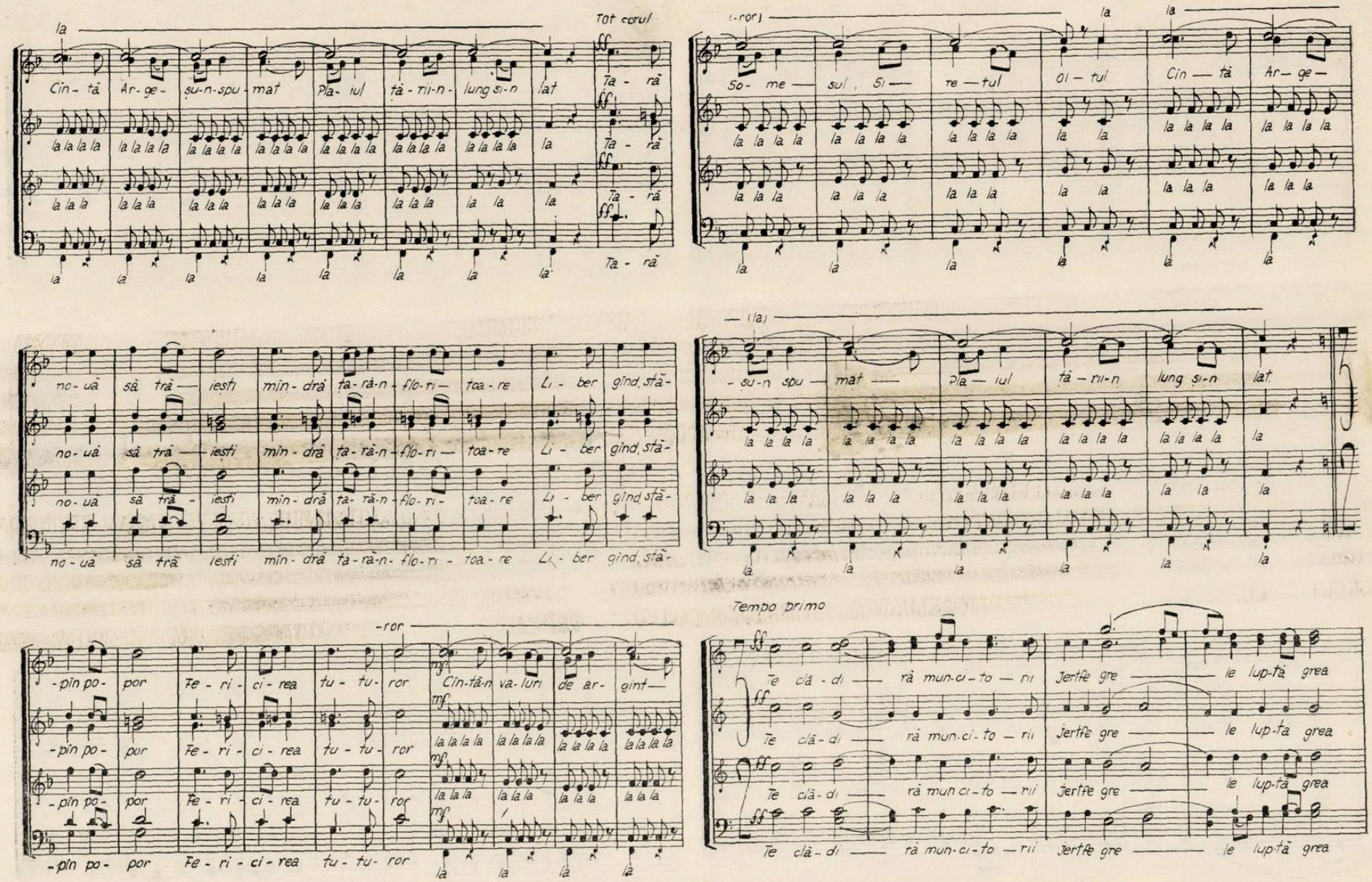


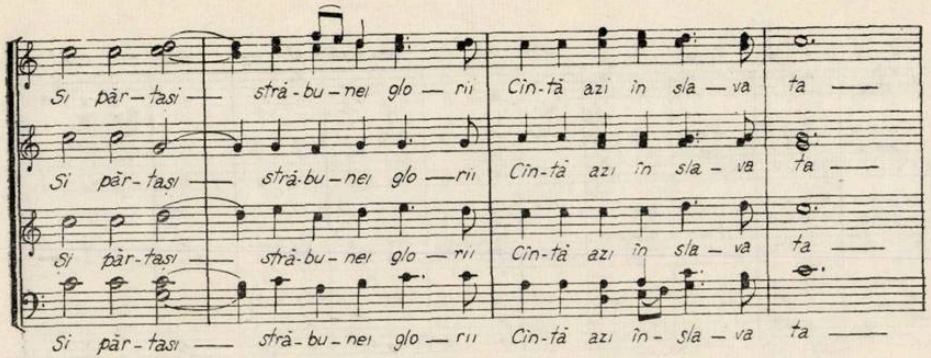


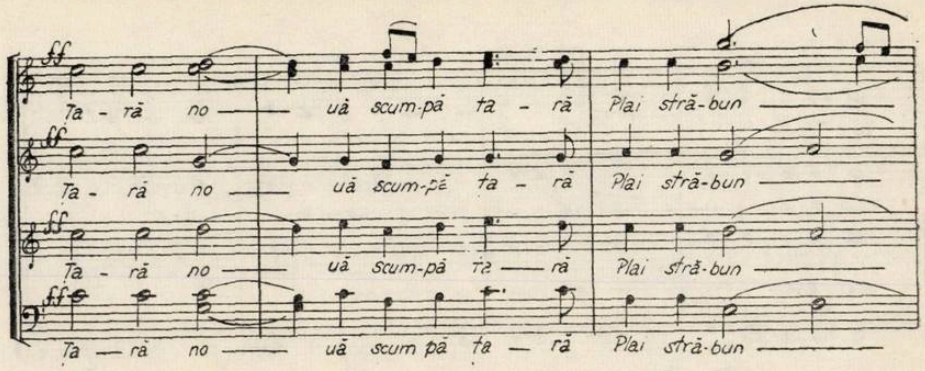


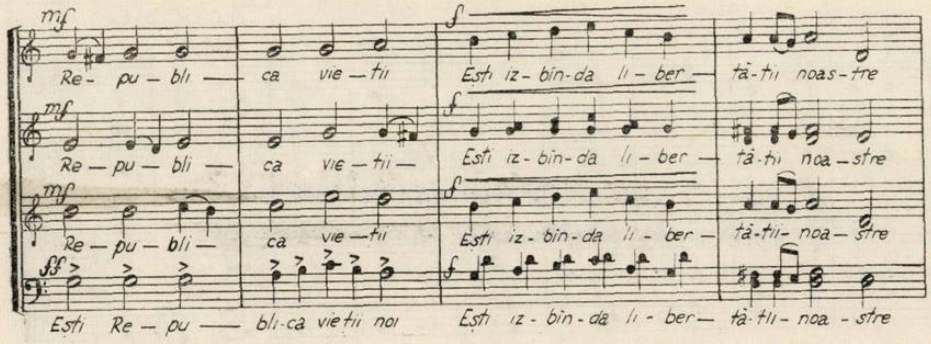
BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

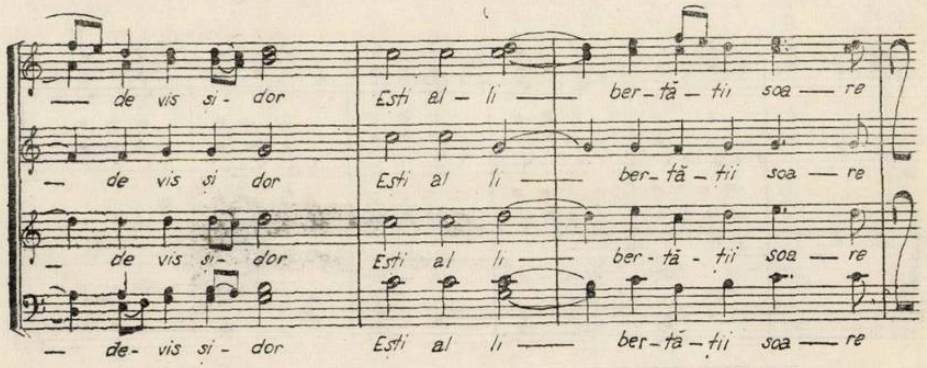

Oa - men ti - neri si cà - runti Nal - tä lu - mi - noa se frunti
Oa - meni ti - neri si cä - runti Nal - tä lu - mi - noa - se frunti
la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la
là là là là là là là là
Tot corul
ff
sà-n-flo- resti Ta - rà no - uă sà trä - iesti min - drä ta - rä-n - flo - ri -
la la la la la Ta - rä no - uà sä trä - iesti min - drä ta - rä-n - flo - ri -
la la la Ta - ra no - uä sä trä - iesti min - drä ta - rä-n - flo - ri -
la la Ta - rà no - uà sä tra - iesti min - dra ta - rà - n - flo - ri -
si al ho - rei pas sàl tat — Tä — rii dragi u - ra - re - i
la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la
la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la
là là la la la la la
- toa - re Li - ber gind, stä - pin po - por Fe - ri - ci - rea tu - tu - ror
- toa - re Li - ber gind, stä - pin po - por Fe - ri - ci - rea tu - tu - ror
- toa - re Li - ber gind, stä - pin po - por Fe - ri - ci - rea tu - tu - ror
- toa - re Li - ber gind, stä - pin po - por Fe - ri - ci - rea tu - tu - ror
spu - ne Ta - rä no - uà - sà - trà iesti — tot mai fal - nic
la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la
la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la
la la la la la la la
Grup coral
— (ror) ror — la
mf
Cin - tä - n va - luri de ar - gint — So - me — șul, Si — re tul, Ol - tul
la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la
la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la
la la la la la la la la

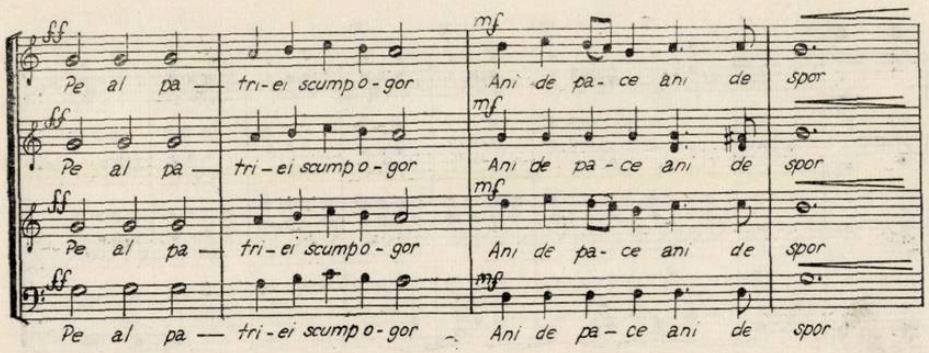

la
Tot corul
Cîn- tă Ar- ge- șu-n-spu- mat Pla- iul tă- rii-n- lung și-n lat
Ta- ră
(-ror)
So- me — sul , Si — re — tul Oi — tul Cîn — tă Ar— ge—
— (la)
- șu-n spu — mat — Pla — iul tă — rii-n lung și-n lat
no- uă să tră — iești min- dră tă- ră-n- flo- ri — toa- re Li - ber gînd, stă-
-ror
-pin po- por Fe- ri- ci- rea tu- tu- ror Cîn-tă-n va- luri de ar- gint —
Tempo primo
Te clă- di — ră mun- ci- to — rii Jertfe gre — le lup-tă grea

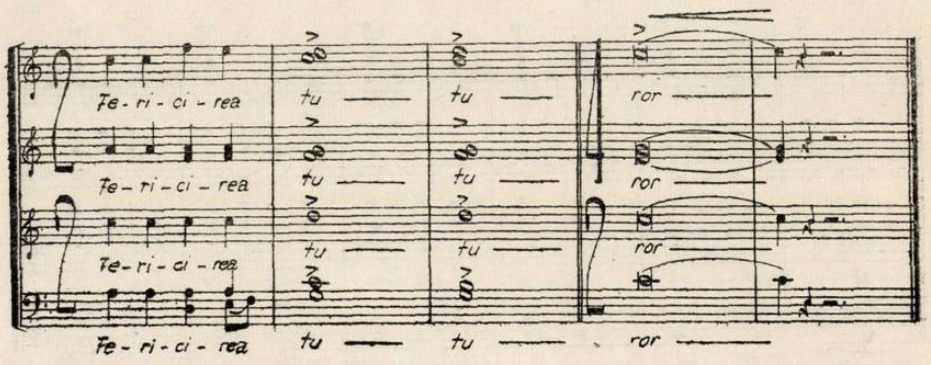

Si păr-tași — stră-bu-nei glo — rii Cin-tă azi în sla — va ta —
Si păr-tași — stră-bu-nei glo — rii Cin-tă azi în sla — va ta —
Si păr-tași — stră-bu-nei glo — rii Cin-tă azi în sla — va ta —
Si păr-tași — stră-bu-nei glo — rii Cin-tă azi în- sla — va ta —


Ța - ră no — uă scum-pă ța - ră Plai stră-bun —
Ța - ră no — uă scum-pă ța - ră Plai stră-bun —
Ța - ră no — uă scum pă ța — ră Plai stră-bun —
Ța — ră no — uă scum pă ța — ră Plai stră-bun —


mf
Re - pu - bli — ca vie — tii Esti iz - bin-da li - ber — tă-tii noas-tre
Re — pu — bli — ca vie — tii Esti iz - bin-da li - ber tă-tii noa — stre
Re — pu — bli — ca vie — tii Esti iz - bin-da li - ber — tă-tii- noa — stre
Esti Re — pu — bli-ca vie-tii noi Esti iz - bin-da li - ber— tă-tii- noa - stre


— de vis si - dor Esti al — li — ber-tă — tii soa — re
— de vis si dor Esti al li — ber-tă — tii soa — re
— de vis si - dor Esti al li — ber-tă - tii soa — re
— de- vis si - dor Esti al li — ber-tă — tii soa — re


Pe al pa — tri-ei scumpo-gor Ani de pa-ce ani de spor
Pe al pa — tri-ei scumpo-gor Ani de pa-ce ani de spor
Pe al pa — tri-ei scumpo-gor Ani de pa-ce ani de spor
Pe al pa — tri-ei scumpo-gor Ani de pa-ce ani de spor


Te-ri-ci-rea tu — tu — ror
Te-ri-ci-rea tu — tu — ror
Te-ri-ci-rea tu — tu — ror
Te-ri-ci-rea tu — tu — ror

muzica

ANUL XVIII
Nr. 2
FEBRUARIE 1968

Activitatea în filialele și cenaclele Uniunii Compozitorilor

Activitatea în filialele și cenaclele Uniunii compozitorilor a cunoscut și cunoaște în ansamblu un avînt pe toate planurile : creație, muzicologie, muncă în comisii și cenacle, aportul membrilor Uniunii în viața culturală și obștească. Principiul de bază în orientarea eforturilor de creație este acela ce caracterizează activitatea tuturor compozitorilor noștri : afirmarea unei largi diversități de stiluri în cadrul cuprinzător al concepției estetice ce definește arta noastră contemporană. Există astăzi condiții favorabile valorificării talentelor creatoare din toate generațiile, care activează în diferite centre de cultură ale țării. Acest fapt are consecințe pozitive nu numai asupra creșterii și îmbogățirii creației, dar și asupra sprijinirii culturii muzicale, în genere, în aceste centre.

Scopul esențial al activității filialelor și cenaclelor este, după cum se știe, realizarea de noi creații, promovarea muzicii noastre în spiritul exigențelor contemporane. Cercetarea situației existente atestă progrese apreciabile în ce privește sfera tematică, profilul genurilor abordate care devin, an de an, mai bogate și mai interesante. Totodată se constată o grijă sporită pentru împlinirea cerințelor măiestriei artistice, pentru primenirea și lărgirea mijloacelor de tehnică componistică, pentru sinteze autentice între cuceririle contemporane și moștenirile valoroase ale trecutului. Un număr considerabil de lucrări aparținînd compozitorilor din filiale și cenacle și-au confirmat valoarea în viața muzicală a centrelor respective, în Capitală și în alte centre, iar unele dintre ele au devenit cunoscute și apreciate și peste hotare.

Genurile simfonice și de cameră stau în atenția celor mai de seamă forțe creatoare din filialele și cenaclele noastre. În cadrul filialei Cluj sînt edificatoare în acest sens realizări printre care : Cvartetul de coarde nr. 1, premiat în anul 1965 la Praga, Uvertura pentru orchestră și Simfonia de cameră de Dieter Acker ; Divertisment pentru cvintet de suflători și ciclul de lieduri pe versuri de M. Beniuc de Liviu Comes ; „Variante" pentru doi clarineți și percuție, „Melopee" pentru flaut solo, „Microforme" pentru pian de Vasile Herman ; Divertisment pentru suflători, percuție și orchestră de coarde, 4 lieduri pe versuri de poeți contemporani de Gabriel Jodal ; Simfonie concertantă pentru cvintet de suflători și două orchestre de coarde de Markos Adalbert ; piesa simfonică „Pasărea măiastră" de Eduard Terenyi ; „Incantații", „Simetrii", Concert pentru pian și orchestră, 4 lieduri pe versuri de Blaga, Stancu și Bacovia, „Contraste II", pentru pian de Cornel Tăranu ; Simfonia ostinato, 3 cîntece de dor pe versuri de Blaga, Piccola sonata pentru pian de Dan Voiculescu.

Creația în aceste genuri a compozitorilor clujeni se afirmă în pas cu evoluția, în ansamblu, a muzicii noastre, fiind de apreciat în multe cazuri vigoarea și generozitatea inspirației, valorificarea creatoare a originalității folclorice și, totodată, a aspectelor de limbaj modern. Trăsături asemănătoare prezintă și muzica vocal-simfonică, de operă și balet a compozitorilor clujeni. Tudor Jarda își continuă creația de operă, aflîndu-se în momentul de față într-un stadiu avansat cu lucrarea „Dreptul la viață"; Demian Wilhelm s-a afirmat cu opera într-un act „Capcana" și Erwin Junger cu poemul coregrafic „Întîlnire în beznă". Au fost realizate, de asemenea, cantata „Stejarul lui Horia" și poemul coral „Sub steaua Parti-

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

dului" de Cornel Țăranu, opera într-un act „Ciocanul satului" de Erwin Junger și „Poemul Eliberării" de Liviu Comes. Unele dintre aceste lucrări se adresează și formațiilor de amatori cu un nivel ridicat de interpretare.

Din creația compozitorilor timișoreni au fost promovate în această perioadă Concertul pentru violă și orchestră de Eugen Cuteanu, două Suite de balet de Mircea Hoinic, Preludiu simfonic de Ion Crișan, „Închinare", cantată, și „Patria mea", piesă pentru voce și orchestră de Nicolae Brînzeu. Din filiala de la Iași s-au afirmat în acest timp Achim Stoia cu „Rapsodia", Elise Popovici cu Sonatină pentru pian, Vasile Spătărelu, — de curînd membru al Uniunii — cu Sonata pentru violoncel solo, precum și Simfonia de Anton Zeman.

În preocupările compozitorilor din Tg. Mureș aceste genuri sînt de asemenea variat reprezentate : Simfonia și Două piese pentru orchestră de Csiki Boldiszar, Trei dansuri pentru orchestră de Nicolae Chilf, Concert pentru orchestră de coarde și Suita a II-a pentru pian de Remus Georgescu, Piese pentru violoncel și pian de Kosma Geza, Cantata „Donca Simo" de Kosma Matei, Cantata nr. 4 și Cvartet nr. 1 de Zoltan Aladar. Simfonia aceluiași compozitor a fost distinsă cu Premiul Academiei R. S. România pe anul 1964.

Alți compozitori din cenacle care se preocupă de genurile mai complexe sînt : Norbert Petri, la Brașov, a cărui operă „Idolul sfărîmat" a văzut de curînd lumina scenei și Franz Xaver Dressler cu oratoriul „Cantica humana" ; Gheorghe Soima la Sibiu, cu Balada pentru corn și pian ; Ovidiu Gheorghiu cu Poem vocal-simfonic „Pentru eroii Partidului" și Nicolae Julea cu Simfonia, la Craiova, iar la Galați Cornel Dumbrăveanu cu Suita pentru orchestră mică „Esențe lirice".

În ce privește creația corală, este de subliniat faptul că acest gen constituie o permanență în activitatea tuturor filialelor și cenaclelor, aproape a tuturor compozitorilor.

Dinamismul tematic și stilistic al genului, puternica sa receptivitate față de nou, marea experiență a tradițiilor naționale crează largi posibilități de afirmare. De la prelucrarea folclorică și cîntecul de masă, pînă la formele corale complexe, de la compozitori începători pînă la maeștri de prestigiu, cîntecul coral apare cu frecvență, constituind un adevărat puls al producției muzicale în diferite centre din țară.

Cicluri de coruri au compus, în ultimii ani, la Cluj — Sigismund Toduță, Tudor Jarda, Cornel Țăranu, Liviu Comes, Wilhelm Demian și-au concentrat preocupările în domeniul cîntecelor pentru copii ; Max Eisikovits, Vasile Herman, Liviu Comes, Cornel Țăranu au compus madrigale, pasteluri, poeme ; Emil Simon, Dieter Acker, Erwin Junger — cîntece de masă.

Compozitorii ieșeni s-au manifestat aproape exclusiv în aceste genuri. Vasile Popovici, Sorin Vînătoru, Achim Stoia, Elise Popovici au realizat piese cuprinse uneori în cicluri, avînd ca destinație activitatea corală de amatori, inspirate din poezia clasică sau din versul patriotic actual.

Prelucrări de folclor și cîntece de masă au realizat, la Timișoara, Eugen Cuteanu, Nicolae Ursu, Ion Crișan, Sava Ilin și la Tg. Mureș Zoltan Aladar, Remus Georgescu, Kosma Matei, Iosif Birtalan, Hubesz Walter. Cenaclele din Sibiu și din Craiova sînt reprezentate preponderent prin genul coral, remarcîndu-se lucrări de Gheorghe Șoima, Mihail Bîrcă, Alexandru Radu, Traian Elian, Petre Severin, Ovidiu Gheorghiu.

Absența aproape totală a muzicii ușoare și a operetei în preocupările compozitorilor din filiale și cenacle persistă și în această perioadă. Această situație nu poate fi explicată decît în parte prin lipsa factorilor locali de difuzare și interpretare, deoarece existența unor preocupări creatoare în acest domeniu ar putea activiza formații interpretative adecvate, fiind în măsură să promoveze treptat talentele aflate cu siguranță în diferite centre ale țării.

În schimb, în diferite localități activează autori diletanți care-și impun pe diferite căi lucrări mai mult sau mai puțin valoroase, în orice caz nevăzute și nerecomandate de Uniunea Compozitorilor.

Considerăm că se impune dezbaterea documentată a acestei probleme și preconizarea unor măsuri eficiente care să ducă la ridicarea și îmbogățirea orizontului de creație în aceste genuri atît de actuale și larg acce-

sibile, în special în centrele în care muzica ușoară și opereta se bucură de un viu interes.

În domeniul muzicologiei, o activitate importantă se desfășoară în cadrul filialei Cluj. Sînt de menționat „Studii cu privire la moștenirea enesciană" de Romeo Ghircoiașiu ; volume și studii dedicate trecutului muzicii noastre, realizate de Stefan Lakatos, Gheorghe Merișescu, Vasile Mocanu, Rodica Oana-Pop, Cornel Țăranu, Ferencz Laszlo Bencö Andrei ; lucrări cu caracter științific-didactic realizate de Sigismund Totuță, Max Eisikovits, Liviu Comes, George Iarosevici, Dumitru Pop ; lucrări de popularizare semnate de Theodor Speranția și Enea Borza ; lucrări de folclor de Traian Mîrza.

Dintre muzicologii din alte centre, au activat în această perioadă George Pascu la Iași, Füredi Ladislau și Isolda Erdely la Timișoara.

Privit în general, aportul creator al membrilor din filiale și cenacle se dovedește rodnic, variat, aspecte importante ale muncii de creație, legată de măiestria artistică, de dezvoltarea armonioasă a genurilor, de sprijinirea tinerelor talente constituind obiectul preocupărilor Comitetului de conducere al Uniunii. Din analiza întreprinsă reiese că munca de cunoaștere și îndrumare a creației prezintă, pe lîngă unele aspecte pozitive, și serioase deficiențe care frînează progresul activității componistice și muzicologice în multe centre.

În vreme ce la filiala din Cluj, comisiile de creație ca și cenaclele lucrează după un plan urmărit în genere cu consecvență, manifestînd exigență în aprecierea lucrărilor noi prezentate, spirit științific în elaborarea unor probleme ale artei contemporane, nu aceeași situație caracterizează munca tuturor filialelor și cenaclelor. Există firește, condiții obiective care îngreunează desfășurarea periodică, permanentă a activității, ca de pildă în cazul cenaclului din Craiova, ai cărui membri domiciliază în localități diferite sau în cazul altor cenacle, ai căror componenți sînt absorbiți de obligații diverse. Considerăm că în aceste cazuri, printr-o concentrare mai atentă a eforturilor disponibile, printr-o mai bună organizare, situația se poate remedia. În același timp, așa cum s-a confirmat de către întregul colectiv al filialei Iași, cauze subiective determină alteori o stagnare de lungă durată a activității. Această situație se repercutează negativ asupra mobilizării și promovării forțelor creatoare din regiunea respectivă, determinînd hiatus-uri în abordarea diferitelor genuri, dînd naștere unor atitudini de izolare și ducînd inevitabil la regresul artistic.

Cu sprijinul Conducerii Uniunii Compozitorilor, prin trimiterea unor muzicieni din București sau prin valorificarea posibilităților locale, unele filiale și cenacle au organizat audiții însoțite de analize documentate și discuții privind aspecte ale muzicii contemporane, românești și universale. Ecoul pozitiv pe care l-au dovedit astfel de acțiuni în direcția lărgirii orizontului profesional al membrilor din filiale și cenacle, confirmă necesitatea în viitor a unor acțiuni similare, riguros și științific organizate.

Se dovedește necesară sporirea exigențelor și sprijinului acordat de către secțiile de creație, de către conducerile filialelor și cenaclelor promovării noilor lucrări. Trebuie depășită faza unei acceptări pasive și consemnative a tot ceea ce se prezintă în filiale și cenacle, atitudine care nu stimulează strădaniile de perfecționare, de îmbogățire a mijloacelor de expresie. Este necesară punerea în practică a unor metode dinamice, atrăgătoare, convingătoare de reliefare, în discuții colective, a tot ce se dovedește rodnic și eficient din punct de vedere artistic. O atenție specială se cuvine acordată tinerelor talente, care pot aduce un suflu proaspăt, viguros, în activitatea creatoare și teoretică a filialelor și cenaclelor.

Se resimte, la Timișoara, descompletarea nucleului de bază al compozitorilor din această filială. În cazul filialei Iași este nevoie de o reactivare substanțială atît a conducerii, cît și a membrilor filialei, astfel încît munca de creație personală, cît și activitatea colectivă să realizeze acel salt la care obligă frumoasele tradiții culturale ale orașului.

Au fost obținute realizări în direcția cunoașterii și valorificării creației din filiale și cenacle pe plan republican și internațional. Lucrări de Max Eisikovits, Cornel Țăranu, Dan Voiculescu, Cciky Boldiszar și Vasile Spătărelu au fost prezentate în cenacle la sediul din București, iar altele, aparținînd compozitorilor Fr. X. Dressler, Cornel Țăranu, Dieter Acker au fost cîntate respectiv în R. D. Germană, Franța, Jugoslavia și Cehoslo-

vacia. Muzicologul Romeo Ghircoiașiu a ținut comunicări în Turcia, la Festivalul de muzică veche de la Bydgoscz, în cadrul comunicărilor prezentate de delegația română. Muzicologii Romeo Ghircoiașiu și Traian Mîrza au ținut comunicări în cadrul cenaclelor de muzicologie de la București. Un număr de compozitori și muzicologi din filiale și cenacle au efectuat vizite de documentare în țară. Compozitorul Cornel Țăranu a beneficiat de o perioadă de specializare la Paris.

În acțiunea de cunoaștere și sprijinire a creației compozitorilor din filiale și cenacle, un rol însemnat revine criticii muzicale. Prin apariția în ultimii ani, în aproape toate regiunile țării, a periodicelor locale de cultură și artă, au crescut posibilitățile practice de oglindire și apreciere a fenomenului muzical în diferite centre ale țării. Rezultate bune în acest sens se înregistrează în presa clujeană și începuturi promițătoare întîlnim în revistele din Brașov, Iași și Craiova. Cu toate acestea, așa cum s-a subliniat în dezbaterile Comitetului Uniunii Compozitorilor consacrate problemelor muzicologiei și criticii muzicale, reflectarea creației și vieții muzicale în presa din țară prezintă încă serioase neajunsuri. Lipsa cadrelor competente, atitudinea de indiferență și chiar, așa cum s-a subliniat cu prilejul vizitei grupului de compozitori la filiale și cenacle, atitudinea de nerespectare a textelor trimise spre publicare, practicată de unele redacții, determină absența sau prezentarea cu totul ineficientă a problemelor creației muzicale în paginile ziarelor și periodicelor. Nici unele publicații centrale și, de cele mai multe ori, nici revista „Muzica" nu acordă interesul cuvenit dezvoltării creației în filiale și cenacle.

Răspunzînd imperativelor epocii noastre, compozitorii din filiale și cenacle sînt puternic angrenați în activitatea obștească a județelor. În unele centre, ca de exemplu Clujul, această activitate este larg și bine organizată, îmbogățită cu vizite ale muzicienilor în colectiv, la locuri de producție și de muncă artistică. Majoritatea celorlalți compozitori și muzicologi din filiale și cenacle își desfășoară activitatea într-o contingență organică cu viața obștească și activitatea artistică de mase, creînd direct pentru corurile, ansamblurile artistice de cîntece și dansuri, formațiile școlare și de amatori pe care le instruiesc. Un număr important de membri ai Uniunii țin conferințe cu caracter educativ muzical, susțin activitatea Universităților populare.

În general, există o legătură permanentă și multilaterală între membrii Uniunii Compozitorilor și instituțiile muzicale din diferite centre. Orchestrele simfonice, studiourile locale de radio, operele, teatrele muzicale, ansamblurile de cîntece și dansuri, formațiile școlare și de amatori promovează deseori cu pasiune creația locală.

Un aspect cu totul negativ în această privință, așa cum a reieșit din discuții, prezintă relațiile filialei Iași cu studioul local de radio și cu instituțiile muzicale. Din cauza lipsei de organizare și de prestigiu a filialei, factorii amintiți nu au putut fi angrenați să promoveze creația locală.

Ca și în cazul compozitorilor bucureșteni, relațiile creatorilor muzicali cu scriitorii se desfășoară în celelalte centre neorganizat, fiind limitate la contactul personal sau fiind, pur și simplu, inexistente. Acest fapt frînează varietatea și mai ales calitatea artistică a textelor abordate în muzică.

A devenit stringentă, nu numai în București, dar și în alte centre, necesitatea activizării unor ansambluri instrumentale de variată componență, în măsură să stimuleze creația de cameră vocală și instrumentală. Se simte nevoia înființării pe lîngă studioul de radio din Cluj a unui ansamblu de instrumentiști de muzică ușoară, după cum la Timișoara se impune găsirea unei posibilități de prezentare pe viu a creației corale locale în vederea analizei și discuției acesteia.

Promovarea tinerilor compozitori și muzicologi constituie un proces continuu, o grijă susținută. La propunerile filialelor și cenaclelor au fost definitivați o parte din stagiari și au fost primite în Uniunea Compozitorilor noi membri.

Comitetul Uniunii Compozitorilor, ținînd seama de creșterea exigențelor artei noastre contemporane, de perfecționarea posibilităților de dezvoltare profesională a tinerilor muzicieni, a ridicat, în ultima vreme, criteriul de promovare a membrilor candidați și definitivi. Eforturile lăudabile ale unor filiale și cenacle, ca acelea din Cluj, Sibiu și Timișoara de

a strînge în jurul lor tineri cu preocupări creatoare, trebuie îmbinate cu grijă pentru o reală perfecționare a cunoștințelor lor profesionale.

În această perioadă au fost trimiși în vizite de documentare peste hotare compozitorii și muzicologii : R. Ghircoiașiu, F. X. Dressler, Cornel Țăranu, Gabriel Jodal, Zoltan Aladar, Ilie Balea, Liviu Comes, Traian Mîrza, Vasile Herman, Dieter Acker, George Pascu, Nicolae Ursu. Pentru anul 1968 și pentru anii viitori s-au creat posibilități sporite pentru contactele directe între muzicienii noștri și cei de peste hotare.

În cadrul activității de ansamblu a tipăriturii muzicale, au fost publicate lucrări de muzică de cameră de Sigismund Toduță, Liviu Comes, Vasile Herman și Cornel Țăranu : „Uvertură festivă" de Erwin Junger, Simfonia II de Sigismund Toduță, Suită pentru orchestră de Eugen Cuteanu, opera „Trandafirii Doftanei" de Norbert Petri, coruri de Tudor Jarda, Sigismund Toduță, Max Eisikovits, Wilhelm Demian, Liviu Comes, Hubesz Walter ; volume de muzicologie și lucrări didactice de George Sbârcea, Alma Cornea-Ionescu, George Iarosevici, Oană Rodica ; contribuții semnate de Mîrza Traian, Mocanu Vasile, Gheorghe Merișescu și Herman Vasile în Studii de Muzicologie, vol. II și III.

Probleme privind îmbogățirea fondului documentar personal al membrilor Uniunii, precum și a mijloacelor tehnice necesare audițiilor muzicale și documentării teoretice în cenacluri și filiale, vor trebui să fie rezolvate cu mai multă exigență și operativitate în viitor.

În etapa de față, eforturile compozitorilor și muzicologilor noștri au în vedere îmbogățirea muzicii românești contemporane cu lucrări care afirmă un larg orizont estetic și stilistic, corespunzătoare cerințelor spirituale ale vieții noastre socialiste. O atenție deosebită este acordată în acest cadru tematicii istorice și contemporane, legată de glorioasele tradiții naționale, de viața tumultoasă, constructivă, a poporului în zilele noastre. Compozitorii și muzicologii din filiale și cenacluri și-au consacrat forțele unor lucrări cu conținut actual, care vor da măsura talentului, exigențelor lor artistice. Ei se străduesc, alături de toți creatorii din țara noastră, să răspundă încrederii și prețuirii pe care poporul, Partidul, le arată oamenilor de artă.

În condițiile avîntului economic și social-cultural care găsește în noua organizare administrativ teritorială un stimulent deosebit, trebuie să angrenăm toate posibilitățile creatoare existente, să asigurăm progresul activității membrilor Uniunii în toate centrele din țară, contribuind astfel la avîntul muncii de îndrumare a creației, la înflorirea muzicii românești, la creșterea eficienței Uniunii compozitorilor în opera de sprijinire și îndrumare a creației.

Muzica în conștiința contemporaneității

Liviu Glodeanu

O privire, fie ea cît de sumară, asupra vreunui punct al problemei muzicii contemporane, cere o explicitare grea de realizat în cîteva fraze. Riscînd banalizarea unor adevăruri, m-aș referi la unul din aspectele tradiției contemporaneității.

Orice cultură, orice civilizație, are la bază o alta mai veche. Egiptul cunoștea Babilonul și Sumerul, Grecia — Egiptul, Roma — Grecia etc. Noi sîntem integrați marii culturi europene, începute cine știe cînd în Evul Mediu și continuate pînă cînd o nouă mutație se va produce. Artele noastre țin inevitabil de sfera care poate fi cuprinsă de civilizația secolelor noastre. Sîntem cuprinși în marele vîrtej al preocupărilor ce sînt specifice acestei ere. Fiecare civilizație își are științele ei, sclipirile ei, artele și meșteșugurile. Fiecărui domeniu îi imprimă funcțiile, rostul, sensul de a fi.

Noi, istoria noastră, găsim doar posibilitățile de permutare a elementelor. Cele douăsprezece sunete le întoarcem pe față, pe dos, le utilizăm trunchiat ; vrem să înlocuim unele cu altele într-o speranță de ieșire din cerc. Și, cercul se frînge într-adevăr undeva, se frînge prin plinul acumulării. Nu știm însă dacă faptul s-a produs deja ori abia urmează. Fiecare creator este prea preocupat de mica lui proprietate cu care își contopește idealurile. Ele însă se însumează.

Dorim alte dimensiuni artei dar ne limităm la concretizarea artistică a legilor matematice, la muzică ca fapt cotidian, ca spectacol ori trăire intimă ; o intuim statică ori nesfîrșită ca timpul. Și, ne învîrtim pe loc învîrtindu-i doar componentele bine știute.

Nu. Adevărata problemă a muzicii contemporane este, sau trebuie să fie, chiar modul de concepție, vizarea, finalitatea. Nu contopind-o cu știința, cu logica, cu afectivitatea, ci găsindu-i personalitatea. Poate în îmbinarea perfectă a tot ce gîndirea concepe, ori, dimpotrivă, din țîșnirea unică, inegalabilă, genială.

Fie ca micile noastre calcule matematice meschine ori înflăcăratele vane pretenții de inspirație exaltată să descopere piatra filozofală. Cercetăm prin tradiție negarea, ne căutăm firescul, al nostru, al contemporaneității.

Cornel Țăranu

Este știut că efortul de creație nu se desfășoară izolat. Într-un fel, acest lucru constituie un avantaj propriu al fiecărui artist, avantajul de a trăi în contextul unui avînt general al generației din care face parte. Și nu este vorba numai de elanul care antrenează, ci și de posibilitatea unei largi și permanente consultații reciproce între creatorii aceleiași vîrste ; aș vorbi chiar de o colaborare *fără de care progresul artei ar fi de neimaginat.*

Ceea ce consider simptomatic la generația noastră este un dublu aspect : pe de-o parte permeabilitatea la anumite curente, pe de-alta impermeabilitatea la alte tendințe și curente manifestate în concepția anilor noștri. Deși nu putem vorbi de o generalizare absolută în acest caz, rămîne totuși o fenomenologie specifică permițînd tragerea unor concluzii juste.

Astfel, vorbind de „permeabilitate", mă refer la soluțiile modale oferite de creația și cercetările unui Enescu sau Bartók, soluții care — odată plantate temeinic în limba noastră maternă muzicală — am căutat să le rafinăm, să le exploatăm cu toată eficiența la nivelul artei contemporane.

În ce mă privește pe mine, mi-am îndreptat atenția spre ritmica lui Messiaen, domeniu în care contactele personale, nemijlocite cu maestrul francez și cu școala acestuia mi-au fost de un ajutor neprețuit. Îmi dau seama că au rezultat deseori adevărate întrepătrunderi ale muzicii seriale cu aspectele modale (uneori și pointiliste) ale străduințelor de sinteză. Totul poartă însă o amprentă, o culoare proprie.

Iar dacă vorbeam de sinteză, *aș afirma că tocmai acest lucru a constituit unul din marile*

avantaje ale generației noastre. Au profitat mai cu seamă compozitorii foarte tineri care, ca „punct de plecare", au cunoscut muzica foarte contemporană care nu ne era, anterior, prea accesibilă.

Am studiat și asimilat cu mult interes ce s-a scris în muzica zilelor noastre, reușind să limpezesc multe. Multe din ele s-au cristalizat chiar sub ochii noștri. Era firesc ca începutul meu de creație să se situeze — să-i spun astfel — pe un „traseu" de influențe puternice, de adevărate impulsuri inițiale. L-aș numi „traseul" Enescu-Bartók-Messiaen, acea ritmică fluidă de parlando rubato, *un stil care a grefat multe din lucrările mele, ca* Sonata *de flaut sau* Simfonia brevis. *Era o contopire a elementelor post-weberniene cu gîndirea ritmică proprie. Iar dacă vorbeam de permanența unor valori cristalizate sub ochii noștri, nu mă refeream la* absolutul *lor, ci la o permanență condiționată de propria noastră sensibilitate artistică. Aș spune poate chiar mai mult : ne-au fascinat ele, aceste valori, pe noi, mai mult chiar decît le-am căutat noi pe ele.*

Sînt foarte apropiat, de creația lui Varèse, pe care-l consider un autentic deschizător de drumuri. Și dacă aș vorbi de un „traseu" actual, acesta mă duce în mod firesc către Xenakis, pe care l-am cunoscut bine și cu care am avut prilejul să port discuții ample asupra fenomenului muzical contemporan. Pot spune că sînt de-a dreptul sedus de personalitatea acestui compozitor, de-o potrivă modest și tăios, în afirmații, retras și totuși atît de sincer în aprecierea artei contemporane. Se știe cît de dur *l-a caracterizat pe Boulez — dar sinceritatea nepărtinitoare este, în cazul acesta, salutară. Este poate interesant de arătat că critica adusă propriului său profesor, Messiaen, nu constituie nicidecum o ofensă, ci o atitudine solicitată chiar de către acesta. Tocmai în aceasta constă latura cea mai interesantă a școlii sale ; discipolii săi au abordat drumurile cele mai diverse — să ne gîndim doar la Stockhausen și Boulez. Este un fenomen care caracterizează* mobilitatea *acestei școli : însuși Messiaen (de la* Chronocromia *anului 1960 încoace) se îndreaptă către estetica profesată de „Domaine Musical", format din proprii săi elevi !*

Interesante sînt aprecierile muzicienilor francezi asupra tinerei muzici românești. Marius Constant de pildă, spune despre unele din lucrările mele (deși scrise înainte de stagiul meu parizian — cum ar fi Simetriile *sau* Concertul *de pian) că reflectă caracteristicile clasei lui Messiaen. Iar Xenakis făcea constatarea că tinerii compozitori români se situează în sfera unui pronunțat „clasicism" muzical, înțelegînd prin termenul acesta creația unui Messiaen sau Varèse.*

Este evident, că ceea ce aș numi faza nouă *a muzicii românești, se bazează pe explorarea unor căi de expresie noi. Lucrul a fost deja ilustrat — în* Oda tăcerii *a lui Vieru, în* Heterofonia *lui Ștefan Niculescu, în* Alternanțele *mele. Folosind elemente din teoria mulțimilor, ne apropiem de Xenakis, însă pe o bază specific modală. Îndrăznesc să afirm că gîndirea modală complexă este mai bogată, mai „contemporană" decît o seamă întreagă de principii seriale pe care le-am cam abandonat cu toții astăzi. Nu este exagerat să vorbim de o viguroasă* baie de modalism *care va duce, neîndoios, la conturarea unui profil propriu, capabil de a proiecta cu cea mai mare eficiență muzica noastră în străinătate.*

Și aici vreau să semnalez unele aspecte. Din toate contactele avute cu muzicienii străini, a reieșit atît încîntarea pentru calitatea muzicii contemporane românești, cît însă și mărturisirea unei regretabile ignoranțe privind cunoașterea acesteia. Este în primul rînd o vină a noastră, a organizării noastre în domeniul propagandei muzicale. Aș rezuma această defecțiune la unele elemente principale — difuzarea slabă a discului și a partiturii românești, lipsa unei prezențe organizate, *absența noastră din S.I.M.C. și dintr-o serie întreagă de organisme și convenții (regretabilă este, mai ales, nereprezentarea creației românești în cadrul Convenției internaționale de la Berna privind drepturile de autor).*

Sînt splendide eforturile depuse cu ocazia ultimului Festival internațional „George Enescu", ducînd la rezultate de mare prestigiu internațional. Dar nu *sînt suficiente pentru a acoperi tot ceea ce se scrie astăzi.*

Nu putem ocoli oportunitatea unui festival de muzică contemporană în România precum și necesitatea unor acțiuni mai ample pentru schimbul de informații muzicale. Nu se acordă premii anuale de compoziție, iar instituțiile care își asumă această sarcină cunosc o eșalonare prea mare în timp.

Nu mai puțin neglijabil apare aici factorul specificității *muzicii contemporane, factor care presupune ansambluri adecvate în Capitală ca și în marile centre muzicale ale țării. Nu se poate tăgădui faptul că a apărut un nou tip de muzician, complex — de-o potrivă animator, dirijor, creator. Mă refer la un exemplu elocvent al categoriei :Gilbert Amy.*

În sfîrșit, vorbeam de o impermeabilitate față de anumite tendințe din anii noștri. Aceasta se referă la aspectele exterioare ale unei muzici programatice, mult exagerată în trecut, și care nu a lăsat pagini prea valoroase. Problemele actuale ale societății românești trebuie oglindite în forme personale și de mare subtilitate. Consider un real aport faptul că am putut studia gîndirea estetică a lui Lucian Blaga — un univers spiritual care explică fenomenul caracteristic românesc și pe linia căruia putem aduce contribuții valoroase. De-altfel lucrările Simpozionului internațional de muzicologie „George Enescu" au adus un aport interesant în acest sens.

Marin Constantin

7 iunie 1963. O dimineață de duminică... Pe scena Teatrului de stat din Brașov, în fața unui public, ce-i drept, nu prea numeros, o formație corală camerală, neștiută, pînă atunci, încă de nimeni, își făcea debutul artistic. Glasuri mate, selecționate după criteriul „non vibrato", voci mici, a căror individualitate timbrală dispărea complet în unda sonoră de ansamblu a cărei culoare caldă, catifelată, mîngîietoare se mlădia cu o elasticitate uimitoare după contururile, luminozitatea, sau paloarea pieselor interpretate. Un program de muzică preclasică...

„I Vaghi fiori" de Palestrina, „Il est bel et bon" de Passerot...

Și succesul... Dar nu, este impropriu, sau mai bine zis insuficientă folosirea acestui cuvînt în evocarea unei amintiri pe care memoria și sufletul au păstrat-o atît de limpezi atît de prezentă. Succesul pentru că totuși am pomenit acest cuvînt, a existat... și încă un succes mare. Dar nu el a fost totul. Trebuia să trăiești atunci, alături de membrii formației, să le simți emoția, emoția așteptării... emoția împlinirii, să te entuziasmezi și să vibrezi împreună cu ei pentru ca să poți cunoaște, să poți înțelege tensiunea unor asemenea clipe, care cu mai bine de patru ani în urmă înscriau în paginile istoriei noastre interpretative, data nașterii formației corale Madrigal, și numele dirijorului ei Marin Constantin.

Sîntem la începutul anului 1968 și formația bucureșteană Madrigal a conservatorului bucureștean este bine cunoscută atît în țară cît și în străinătate. În numai trei ani, din 1964 și pînă acum, 13 participări la festivalurile muzicale internaționale ale Europei : în R. F. a Germaniei, Cehoslovacia, Iugoslavia, Bulgaria, Polonia, Franța, Ungaria, Italia, România, Anglia ; nenumărate concerte, nenumărate înregistrări pentru radiotelevizi une, sau disc, au consolidat tot mai mult prestigiul, reputația ansamblului, transformîndu-l, — după opinia unor muzicieni cu renume ca Werner Egk, sau André Marescotti — într-una din cele mai valoroase formații de acest gen existente astăzi.

Într-un moment în care numeroși comentatori afirmă tendința, cel puțin, a unei stagnări, dacă nu chiar a unui regres, în cadrul mișcării corale contemporane, formația Madrigal, prin interesul ce-l suscită pretutindeni, vine să infirme aceste tendințe. Resursele revitalizării sînt desigur multiple. Dar mai înainte de a le aborda, probabil că, conducătorul formației, dirijorul Marin Constantin, are o părere proprie în ceea ce privește stadiul prezent al vieții corale.

Îmi este foarte greu să cred în ideea unui regres al genului coral, sau al interesului publicului actual pentru acest gen, cînd experiența ne demonstrează exact contrariul. Și dovada se poate face analizînd atît creația contemporană, cît și reacția publicului în contact cu aceste manifestări. Este un fapt bine cunoscut astăzi că muzicienii epocii noastre folosesc din ce în ce mai mult în lucrările lor corul, fie ca instrument alăturat orchestrei simfonice, fie ca formație de sine stătătoare. De altfel prezența vocii umane, a sonorității corale, a devenit caracteristică creației muzicale a sec. XX. Pot exemplifica cu nume aparținînd exclusiv școlii românești de compoziție : G. Musicescu, D. G. Kiriac, I. D. Chirescu, P. Constantinescu, S. Toduță, D. Capoianu, A. Stroe, A. Vieru, L. Glodeanu, Doru Popovici, M. Istrate...

Adăugînd, emoția, căldura cu care publicul întîmpină concertele corale, emoție pe care am trăit-o atît ca interpret, cît și ca spectator, timp de mai bine de 20 de ani, — toate acestea îmi dau, cred, dreptul să resping, și *fără șovăire*, opiniile de desconsiderare actuală a genului. Ele au totuși o cauză : probabil că provin din inconsecvența nivelului interpretativ, al prezentării concertistice, nivel care în mod necesar trebuie să corespundă noilor cerințe spirituale impuse de însăși esența estetico-filozofică a epocii noastre. Dar atunci, cred eu, exigența critică poate cuprinde toate genurile muzicale existente, depășind în acest caz o limitare exclusivistă la activitatea corală.

Care sînt, după părerea dvs. imperativele cîntului coral contemporan ?

Orice interpretare are în urma sa o tradiție, pe care un artist adevărat nu numai că trebuie s-o cunoască, dar să o și asimileze. Procesul nu este însă atît de simplu, căci asimilarea se face, de fiecare dată, în alte condiții spirituale : Fiecare epocă, fiecare generație, și cred că nu exagerez, chiar fiecare nouă stagiune, modelează continuu exigențele, preferințele ascultătorilor. Și interpretul care nu ține cont de aceste schimbări este sortit, fără îndoială, dispariției. El trebuie, deci, să aleagă din tradiție elementele care-i sînt indiscutabil necesare, dar trebuie să știe, totodată, să le învesmînteze în haina spirituală corespunzătoare momentului, haină ale cărei dimensiuni, formă, sau culoare nu i le pot sugera decît talentul și personalitatea sa artistică. Este de fapt, problema eternei rezolvări a raportului tradiție-inovație, cheia vitalității în interpretare, în creație, în știință...

Să aplicăm cele spuse la specificul profesiei mele.

În noile condiții spirituale ale epocii noastre, de exemplu, interpretarea prin contrast, care a dominat muzica corală românească pînă după 1900, sau spectaculozitatea gesticii savurată de publicul ultimelor decenii ale secolului trecut, dar care nu era tocmai veridică conținutului ideic-afectiv al muzicii, nu mai pot emoționa sufletul ascultătorului de astăzi. După părerea mea, izvorul principal al unei interpretări corespunzătoare contemporaneității, îl găsesc în cultura, profunzimea și simplitatea (în sensul bun al cuvîntului) cu care dirijorul vremii noastre abordează lucrările corale aparținînd oricăror epoci istorice : fie că este vorba de un madrigal de Marenzio, de o Elegie de Brahms, de un colind, sau de Scene nocturne de Vieru...

Aparent, nimic nu pare complicat : profunzime și simplitate — iată cuvintele care definesc, totodată, extrem de concis, însăși realizările Madrigalului. Și totuși, cît de mult se mai poate discuta.

Rămînem uimiți, fascinați în fața frumuseții și a emoției pe care o transmite celor din jur interpretarea coralei Madrigal. Cum ne-o puteți explica, sau mai bine spus, ne-o puteți oare explica ?...

Și da și nu... Este vorba, cred eu, la o privire analitică, de o relație, de un raport tridimensional care include într-un unic circuit afectiv dirijorul, formația și publicul și de a cărei existență depinde însăși crearea unei comuniuni emoționale fără echivoc. Pornind bineînțeles de la cunoașterea, aprofundarea totală a textului muzical — condiție sine qua non a unei valabile interpretări — primul care este dator să ajungă la adevărata trăire emoțională a partiturii este dirijorul. Această trăire, această emoție, el trebuie să reușească să o transmită corului, care devine, pentru moment, un

element pur receptiv. Dar, la rîndul său, din factor receptiv, corul se transformă în factor emițător al emoției, pe care de data aceasta, *publicul* este cel care o înregistrează. Și spectatorii reacționează, integrîndu-se atmosferei emoționale creată de ansamblu, sau, dimpotrivă, respingînd-o. Această reacție a publicului trebuie însă controlată, sesizată. Și datoria de a o recepționa revine din nou dirijorului — căci o altă condiție esențială a actului interpretativ este păstrarea controlului afectivității.

Și totul pornește apoi de la început.

Întocmai. Relația emitere-recepție care își schimbă, își înlocuiește aproape simultan destinatarii — și subliniez acest caracter de simultaneitate, sau cvasisimultaneitate al permutărilor — deci existența acestei relații emitere-recepție este imperativul necesar în realizarea circuitului fluxului tensional al interpretării.

De cine credeți că depinde acest circuit, sau mai precis, ce este determinant în realizarea comuniunii emoționale interpret-spectator?

Desăvîrșirea pe care o atinge actul interpretativ, desigur în măsura în care aceasta este posibil de realizat. În fața frumosului desăvîrșit nu poate să nu existe în fiecare ființă omenească un punct, un centru, un colțișor de sensibilitate, — chiar mai puțin prezent în viața de toate zilele —, care să nu o facă să vibreze. Desăvîrșirea stimulează oameni cu receptivități, cu temperamente, cu preferințe foarte deosebite. Datoria interpretului este de a declanșa emoția în sufletul ascultătorului, nu în funcție de gusturile sale muzicale, — mă refer la gen, compozitor, epocă ș.a.m.d. Prezența în sala de concert îl situează pe acesta dintr-o dată, printre prietenii muzicii, și nu depinde decît de noi, de interpreți, dacă ascultătorul poate înțelege, se poate apropia, poate trăi împreună cu ceea ce aude. O precizare totuși : pornesc de la ideea că lucrările executate reprezintă o valoare din punct de vedere artistic.

Ați pomenit, de cîteva ori, cuvintele, „desăvîrșire interpretativă", evitînd, probabil intenționat, invocarea noțiunii de „perfecțiune". Nu vă întreb de ce, vă întreb cum ați putea-o explica?

Presupun că nu este vorba de o referire precisă la realizările noastre de pînă acum. Discuția, de altfel, s-a situat tot mai mult pe un plan teoretic. Concretizările nu sînt, în fond, decît etape ale unei împliniri artistice generată de acel ideal de perfecțiune, spre care tinde, toată viața, orice interpret.

Ca noțiune, perfecțiunea în interpretare presupune existența a două elemente pe care le-am mai pomenit, de altfel, în treacăt, pînă acum : o sensibilitate extremă, însoțită însă de riguroasa ei stăpînire. Perfecțiunea solicită cunoașterea și asimilarea totală a textului practico-muzical, declanșarea unei intense trăiri, găsirea stilului corespunzător epocii, a autorului, muzicii...

Îmi permiteți să vă întrerup... dar pentru că veni vorba de stil; în comentariile pe care le facem, de obicei, unui recital, sau unui concert, folosim, nu rare ori, afirmații ca : „a cîntat într-un stil perfect" sau, dimpotrivă „stilistic, interpretarea nu a corespuns cerințelor partiturii", sau,

...„este un cunoscător desăvîrșit al stilului clasic", de pildă,... Da, este o problemă pentru orice interpret, aflarea și recreerea lucrării în stilul corespunzător. Desigur că și aici se pot spune foarte multe lucruri; dar în esență, pentru mine, stilul reprezintă sesizarea multidimensională a adevărului ideic-afectiv al muzicii și redarea lui firească.

Aflarea acestui stil este unul din momentele care ne conduc în atingerea perfecțiunii interpretative, dar este departe de a fi totul. Perfecțiunea începe cu realizarea multilaterală a tehnicii muzicale, care determină sesizarea fondului de idei, a sensurilor lăuntrice ale lucrării. Urmează confruntarea cu ele, prin intermediul sincerității depline, confruntare care declanșează, în cele din urmă, fondul emoțional, acea trăire artistică pe care trebuie s-o recepționăm și să o remitem, totodată, ca interpreți. Acesta este drumul spre desăvîrșire. Atingerea sa nu poate fi însă judecată decît prin deplinătatea satisfacției creatoare pe care o putem încerca și verifica doar în prezența publicului auditor. Perfecțiunea te înaripează, îți descoperă noi lumi, îți dă senzația nesfîrșitului. Poate că aceasta este, de altfel, trăsătura ei dominantă.

Pornind de la repertoriul actual al formației cred că nu aveți nimic împotrivă dacă introducem în discuție și mult controversata muzică contemporană. Am însă o rugăminte, să ne păstrăm aceeași destinatari de pînă acum : interpretul și publicul.

Mai înainte doresc totuși să-mi exprim simpatia și adeziunea mea totală la căutările generațiilor actuale de muzicieni în privința înnoirilor de formă și limbaj componistic, înnoiri pe care le implică cu necesitate profilul spiritual al creatorului și al publicului contemporan. Dar lăsîndu-l la o parte pe creator și referindu-mă în exclusivitate la rolul interpretului în promovarea acestei muzici, eu îl consider, de mare responsabilitate. Din momentul în care un interpret își propune prezentarea publică a unei lucrări moderne, el are artistica datorie ca depășind problemele de ordin tehnic, indiscutabil foarte dificile, să se apropie de această muzică, să o înțeleagă, să-și formeze o părere asupra valorii muzicii pe care o va interpreta. Doar în acest fel el poate să transmită, *cu claritate,* publicului esența lucrării, *pentru a-l ajuta și determina pe acesta din urmă să tragă concluziile cele mai juste.*

Cred că v-ați putut verifica adevărul acestei afirmații și cu prilejul concertului, dat în urmă cu cîteva luni, în timpul festivalului internațional „George Enescu", cînd ați interpretat „Scenele nocturne" de Vieru.

Da, este o lucrare de o neîndoielnică valoare artistică, pe care, noi, interpreții madrigaliști, am căutat, și sperăm că am și reușit să o dezvăluim ascultătorilor români și străini.

Lucrarea s-a bucurat, după cîte știu, de un mare succes.

Dar pentru că am ajuns la creația originală... dvs. care ați prezentat, mai ales în ultima vreme, nenumărate piese aparținînd repertoriului românesc foarte vechi, clasic și foarte nou, care considerați că sînt secretele suscitării interesului publicului contemporan — și mă refer atît la publicul din țară, cît și la cel din străinătate — pentru muzica noastră?

În primul rînd, frumusețea muzicii românești, a cărei melodică accesibilă, simplă, sinceră, și atît de inspirată i-a creat o largă popularitate.

Publicul român mai are un avantaj în plus ; el poate să înțeleagă sinteza între imaginea sonoră și cea poetică, sinteză de mare farmec și specifică creației noastre corale, dar care pentru un necunoscător al limbii, rămîne mai puțin sesizabilă.

Pentru străinătate, atractivitatea este întreținută însă și de marea faimă pe care și-a cucerit-o de decenii arta românească interpretativă. Și mă gîndesc nu numai la personalități izolate ca Darclée, Enescu, Celibidache ...ci la formații corale românești care au stîrnit ovațiile sălilor de concert ale Europei : corala „Carmen", condusă de Kiriac, sau Chirescu, corala „România" dirijată de prof. Nicolae Lungu, corala „Cîntarea României" condusă de Marcel Botez...

Acest prestigiu internațional este la fel de mare și în ceea ce privește crea-

ția școlii românești de compoziție. Premiile conferite muzicienilor noștri (Vieru, Berger, Miereanu) în ultimii ani de juriile concursurilor internaționale reprezintă cred, o dovadă suficientă.

Și atunci publicul vine... din curiozitate, din dorința de a compara ș.a.m.d.

Cele spuse pînă acum se referă la suscitarea interesului spectatorului, de a fi prezent în seara concertului. Dar procesul nu se oprește aici : Căci stimularea dorinței de a veni la concert trebuie continuată, cu întreținerea stării de interes artistic și în timpul concertului. Publicul trebuie păstrat și condus spre o audiere foarte activă. Intervin, deci, valoarea lucrărilor alese pentru interpretare, calitatea interpretării, puterea de transmitere a esenței muzicale... problemele pe care le-am discutat, de altfel, pînă acum.

Legat de calitatea interpretării, aș dori să mai adaug cîteva cuvinte referitoare la prezentarea muzicii contemporane.

Regret că trebuie să o spun, dar încerc prea deseori în concerte senzația amară a contactului cu execuții de valoare exclusiv informativă. Reproșăm publicului că nu înțelege suficient muzica modernă. Dar nu el este întotdeauna principalul vinovat. O vină foarte mare o poartă interpreții acestei muzici. În aparițiile noastre scenice, ne adresăm, de cele mai multe ori, unui public larg și nu unui cerc restrîns de specialiști. De aceea sîntem obligați să știm să alegem lucrarea pe care o vom prezenta. Interpretul care se absolvă de răspundere, încercînd să justifice nereușitele prin așa-zisele deficiențe ale muzicii contemporane, sau prin incapacitatea de înțelegere a publicului, nu este corect cu arta sa.

Așa cum bine ați sesizat, discuția noastră a evoluat spre domenii de natură mai mult teoretică. Nu cred că ați avea însă, ceva împotrivă, dacă ultima mea întrebare ar căpăta un caracter oarecum mai concret, „concret" în măsura în care această noțiune poate fi alăturată unor cuvinte ca „viitor" sau „perspectivă" și mă refer, de data aceasta la „viitorul", la „perspectivele" formației Madrigal.

Nu doresc să amintesc aici concertele, înregistrările sau turneele care, bineînțeles, ne așteaptă, într-un număr suficient de mare. Despre ele vom vorbi la timpul potrivit : după realizare.

Viitorul despre care însă ați pomenit este prezent în însăși esența muncii corului Madrigal și noi nu ni-l dorim altfel, decît ca un corespondent firesc al intensității și sincerității strădaniilor noastre.

Nu-mi rămîne decît să vă mulțumesc.

material realizat de
TEODORA ALBESCU

Gheorghe Firca

Ne aflăm, fără îndoială, într-un moment de nouă apropiere și fuziune dintre arte, mai mult, dintre diferitele sectoare ale activității spirituale, separate de categoriile „pozitiv" și „umanist", pînă de curînd iconciliabile.

Între multiplele sale consecințe, momentul impune concepției muzicale o scrutare încă mai aprofundată a „specificului", tocmai pentru că, ajunse, în parte, la un avansat stadiu de esențializare, fiecare artă va trebui să concure la realizarea unui „spectacol total" prin ceea ce este numai al ei. Acest al ei *este fără îndoială elementul primar cu care arta operează astăzi și nu un amestec eterogen de mijloace care să se integreze într-o supra-ordine pretins sincretică (așa cum fusese imaginată muzica programatică a romanticilor sau drama wagneriană).*

Dar pînă la spectacolul total, care este nu numai o etapă a viitorului dar și una *dintre posibilitățile pe care o vor îmbrățișa-o probabil artiștii (și nu în întregul lor), artele își consumă o existență autonomă. Ele continuă sau înlătură tradiții într-o linie precis articulată. Desigur însă că specificul esențelor, așa cum îl numeam mai sus, a survenit prin prefacerile continue pe care le-a cunoscut, de pildă, muzica în ultimele decenii, fără ca inefabilul, „fondul ireductibil" al artei sonore — la care se referă Aurel Stroe *) — să se fi epuizat. Este posibilă, deci, o operare în continuare cu elementul specific muzical, în așa fel încît creația artistică să se distingă prin acest fond ultim, rezultat al decantărilor, al purificării de corpurile străine. Se ajunge astfel la o muzică „de stare", în care dinamismul și timpul muzical să fie numai unul interior, neraportat la alte modele de mișcare (ne înțelegîndu-se că, altă dată, de-a lungul evoluției sale, muzica ar fi fost, prin esența sa temporară, în pericol de a prelua „motoric", neasimilat sugestiile venite din afara ei).*

În procesul de esențializare, ce s-a manifestat pe aproape toate planurile edificării conceptelor muzicale contemporane, fie că s-au numit acestea serialism și post-serialism fie modal, s-a dovedit nu numai realitatea unei „muzici de stare", de un dinamism al ei specific, dar și diminuarea dinamismului în genere. Tot ceea ce aparține unei muzici de contrast și de conflict tematic, deci unei muzici clădită în formă de sonată și în spiritul genurilor concertante devenea incompatibil cu noua viziune. Întrebarea dacă muzica mai este un limbaj, deci un ansamblu de convenții, de identități sonore puse sub semnul acelorași legi prin care este posibilă într-un anumit grad comunicarea, este firească.

Mai mult decît în alte arte, limbajul muzical are o determinare acuzat istorică și deci o viabilitate absolută mai redusă ; îi lipsește caracterul semantic (de unde universalitatea sa) dar se resimte și de necesitatea ancorării sale temporare într-o anume semantică (de unde caracterul trecător).

Semantica pe care o împrumută muzica este nu una aparținînd altor arte ci una generală ce dirijează procesele gîndirii într-o perioadă istorică dată. Se știe că micro-structura muzicală, indiferent dacă este vorba de o monodie sau de o frază de tip clasic, dezvăluia similitudini între arsis-*ul și* thesis-*ul accentelor, între* ictus-*ul și destinderea intonațională, între* antecedent-*ul și*

*) Vezi Nr. 1/1968 al Rev. „Muzica"

consecvent-*ul unei fraze muzicale cu principii logice simple, cu vorbirea, cum sînt întrebare și răspuns, afirmație și negație etc. În momentul clasic de vîrf, micro-structura muzicală s-a integrat sistemului tonal, sistem de tip heliocentric, organizat la rîndu-i după principii dialectice și în conformitate cu o cauzalitate de același tip. Curînd, macro-structura cunoaște cea mai deplin dialectică organizare care este forma de sonată, înlocuind proporționalitatea și continuitatea — fostele fundamente ale artei contrapunctice și a formelor ei — prin contrast și simetrie. Clasicismul a cucerit astfel o desăvîrșită concordanță între legea muzicală și legile generale ale gîndirii, ale logicii.*

Evoluția limbajului în perioada romantică și modernă, prin hipercromatizare și prin modal, mai întîi, apoi prin serializare și cromatizarea modală, a pus în contradicție materialul muzical cu vechea logică a muzicii clasice. Ar fi un non sens *astăzi, ca după atîtea experiențe, să mai pretindem unei compoziții să-și organizeze articulațiile formale și dinamice în absolută concordanță cu triada hegeliană a* tezei, antitezei *și* sintezei. *Cei ce refuză experimentul și însăși ideea de experiment, atacă noile tendințe cu argumente de ordin etic (convertite frecvent în estetic) fără a ține seama însă de această evidență a devenirii formelor și logicii muzicale.*

Este de observat că, în noul mod de concepere a discursului muzical, s-a revenit la unele principii ale vechii arte contrapunctice, numai că unele trasee geometrice (simetrie, proporțiile tăieturii de aur și corespondentul ei numeric : șirul lui Fibonacci) au pătruns în microstructură, iar macro-structura a reluat proporționalitatea evoluînd apoi spre așa numitele „forme deschise". Pe lîngă această inversare de domenii în care se aplică o logică generală se constată în multe din cazuri apariția unor legi noi. Aceasta dovedește că logica muzicală actuală, deși „ne-clasică", nu este mai puțin o logică, și că nici astăzi elaborarea muzicală nu a pierdut legătura cu generalitatea gîndirii umane. Dar în timp ce modul clasic de gîndire muzicală își apropie legile gîndirii pînă la a-și încorpora un fel de semantică, în muzica actuală semantica este redusă la mult mai puțin ; elementarul spre care a tins muzica o apropie astfel de datele cele mai simple ale logicii și ale matematicii.

Autorul acestor rînduri are convingerea că la baza mai tuturor proceselor gîndirii, inclusiv a celor de gîndire muzicală, se află legi matematice. Nu trebuie să te declari pitagoricean, să crezi în mistica numerelor pentru a te convinge de oportunitatea numerelor prime sau a enigmaticului număr cinci în structurarea muzicii foarte noi (ca și a celei foarte vechi, de-altfel), de rolul pe care îl are „formalizarea" unora dintre operațiile pe care compozitorii le făceau pînă acum empiric. Dacă lucrurile nu ar sta astfel, nu ar fi apărut o logică matematică și o lingvistică matematică, nu ar fi o realitate mașinile semantice și traducerile automate !

Dar așa cum în creerul omenesc procesele complicate se produc sintetic și nu numai analitic și chiar prin sinteze rapide depășind cu multe stadii ordini operaționale (ceea ce mașinile actuale nu realizează decît în măsură restrînsă), tot astfel operațiile matematice nu intervin în constituirea substanței muzicale (abstractizare la nivel superior, prin legi specifice) decît la nivel elementar. Creatorului îi rămîne nu numai inefabilul, fondul ireductibil al artei, ci și libertatea de a acționa specific *și* sintetic *în orice moment al elaborării operei. Aceasta însemnează produs artistic unic, nerepetabil, ca amprentă personală (personalitatea rămînînd la rîndul ei condiționată de factori psihologici individuali și colectivi, istorici etc.).*

Chiar dacă, reducînd lucrurile pînă la limita posibilă, am stipula disoluția artelor (pretinsă, de-altfel, de unele dintre curente) în favoarea unei singure gîndiri, cea matematică, nu am putea să susținem, în niciun caz, capacitatea unanimă de însușire a matematicii și transcenderea ei în același chip *în universul sensibil al fiecărui artist. Artistul însuși, ca entitate umană, va continua să existe.*

Obstinația cu care în ultimele decenii problema întrepătrunderii specificului, sau chiar a anulării domeniilor, unul prin altul, a intervenit în exegeze de seamă, ar părea să ne apropie răspunsuri definitive. Personalități plurivalente ca Lucian Blaga și Ion Barbu, împrumutînd operelor lor poetice idei, sensuri și chiar modalități specifice din gîndirea filozofică, respectiv matematică, nu întrezăreau (încă ?) depășirea hotarelor. „Mă stimez ca practicant al matematicilor — spunea Ion Barbu — și prea puțin ca poet și numai atît cît poezia amintește de geometrie. Oricît s-ar părea de contradictorii acești doi termeni la prima vedere, există undeva în domeniul înalt al geometriei un loc luminos unde se întîlnește cu poezia. Ca și în geometrie înțeleg prin poezie o anumită simbolistică pentru reprezentarea formelor posibile de existență." (*Ion Barbu, interviu apărut în* Viața literară *(I, nr. 36, 5 febr. 1927).*

Punct de incidență, în diferite momente ale evoluției sale, cu alte domenii spirituale, muzica se află din nou (și, poate, mai mult ca oricînd) în situația autodefinirii :

a) Rămîne un domeniu al gîndirii umane.

b) Continuă să fie un limbaj în măsura în care mai posedă virtuți semantice (cu timpul vom descoperi, probabil, noi semantici, în funcție de conturarea momentului constructiv al artelor).

c) Cu toate apropierile dintre domenii, specificul muzical se păstrează în virtutea materiei însăși de care se servesc diversele arte ; orice fuziune dintre arte în „opere globale" sînt supuse, în cele din urmă, disocierii prin modul de percepție obiectiv care este vizualul și auditivul. De acest mod de percepție creatorul trebuie să țină seama.

Cvartetul pentru coarde Nr. 4 de Zeno Vancea

de George Draga

Preocupările esențiale ale compozitorului Zeno Vancea au fost direcționate dintotdeauna spre efortul de definire a unei creații, care bazată pe virtuțile melosului național să se poată ridica, în ceea ce privește realizarea, la nivelul cerințelor contemporane. Prin prizma acestui deziderat au fost elaborate atît creațiile sale dintre care amintim : Priculiciul, Simfonietta, Tripticul simfonic, Burlesca, Recviemul, Concertul pentru orchestră, Cvartetele, Liedurile pe versurile poeților Rainer Maria Rilke și George Bacovia, cît și numărul important de lucrări teoretice în care fenomenul muzical este abordat în mod complex și competent.

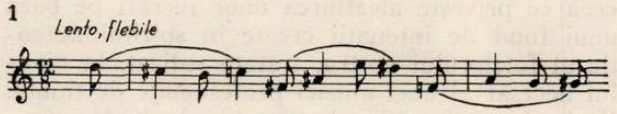
În creația sa, se observă încă de la început folosirea unei scriituri polifonice ce utilizează cu precădere acele moduri în care cromatismul își pune o puternică amprentă asupra intonațiilor. La început, o fugă scrisă în tinerețe, nu este străină serialismului, văzut însă în mod liber. Preludiu, fuga și toccatta (1925) afirmă o puternică degajare de tonal dar fără a ignora atracția complexului de sunete către un centru. Ulterior studiilor de la Viena, compozitorul, sub puternica influență a melosului autohton a acordat o deosebită atenție preocupărilor legate de studierea muzicii populare și a muzicii bizantine (de strană) ceea ce a avut ca urmare o mai pronunțată îmbinare a cromaticului cu diatonicul. Ca o consecință, în unele lucrări cum ar fi Scoarțe pentru orchestră de cameră (1928) sau Cvartetul bizantin (1927) aspectele cromatice apar conjugate cu cele diatonice. Referitor la fenomenul cromatismului, așa cum se prezintă în lucrările mai importante ale compozitorului, acesta însă nu rezultă din armonie — ca la unii compozitori occidentali — ci din caracterul mobil al treptelor unor moduri populare care sînt considerate ca o bogată sursă melodică, generatoare de intonații specifice, de profiluri tematice. Compozitorul consideră cele șapte moduri naturale tradiționale ca pe niște formațiuni particulare specifice, obținute pe baza extragerii acestora din gama cromatică de 12 semitonuri. Construirea și suprapunerea acestora pornind de la un sunet comun, face vizibil faptul că, începînd cu doricul și terminînd cu ionicul, sunetele gamei cromatice sînt atrase de fapt în aceste șapte moduri pînă la ultimul. Epuizarea sunetelor gamei cromatice se face chiar mai repede atunci cînd acestea sînt incluse în alcătuirea modurilor populare cu trepte mobile, în care pot exista 8 pînă la 10 sunete diferite. Acest fel de a privi modalul a devenit o cauză determinantă în fuzionarea diatonicului și cromaticului, în modelarea stilului pe baza sursei folclorice.

Factura predominant-polifonică a muzicii sale este tot o consecință firească a utilizării modurilor populare, intonațiile create pe baza acestora fiind mult mai potrivite pentru organizări lineare decît acordice. Astfel, treptat, polifonia a devenit pentru compozitor un mod constant de exprimare și de construcție, generînd în cele mai multe cazuri succesiuni melodice ce au în general caracteristici tipic vocale, fiind alcătuite pe baza unei intervalici accesibil vocale. În Cvartetul pentru coarde la care ne vom referi mai jos este observabilă această caracteristică vocală a temelor, diferită de aceea a Concertului pentru orchestră scris anterior și în care structura melodică este mai tipic instrumentală.

Referindu-ne la Cvartetul nr. 4, terminat în 1965, nu vom insista asupra felului în care cele trei părți sînt asamblate, acestea reprezentînd o formă de sonată, un lied și un rondo ci, vom căuta să desprindem cîteva aspecte privitoare la modul de manevrare a unor microelemente ce stau la baza organizării substanței melodice.

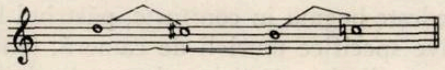
Un impuls melodic inițial ce simte necesitatea epuizării totalului cromatic devine sursa melo-

1



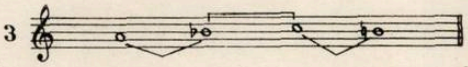
dică a întregii lucrări. Prin modificarea valorilor ritmice acesta se transformă în tema principală a primei părți. Primele patru sunete constituie o celulă generatoare pentru întreg fluxul intonațional al lucrării. Respectiva celulă, intonație specific modală, extrasă din ambitusul unei terțe mici în cadrul căreia sunetele sînt dispuse astfel încît formează o formulă cromatică „întoarsă", este luată ca micro element de

2



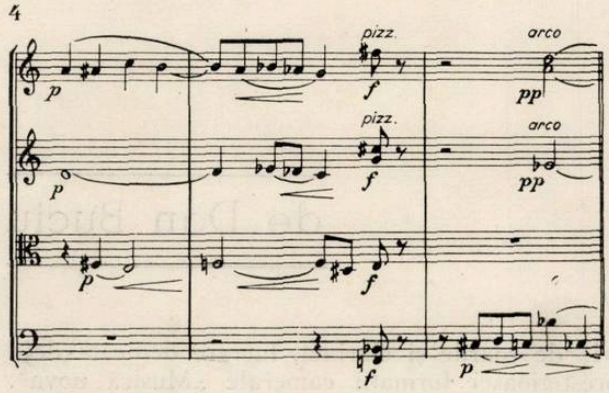
bază în alcătuirea părții introductive. Ea apare inversată începînd cu sunetul la

3



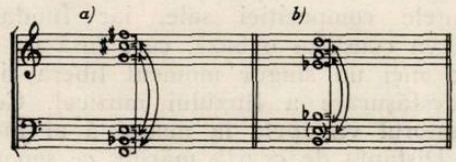
intonată de prima vioară.

4



În măsura a doua a exemplului 4 acesta apare în recurență începînd cu la. Vioara a doua o intonează tot în recurență cu o cvintă mai jos în timp ce viola, omițînd primul sunet (sol) o intonează în inversare. Astfel, întreaga țesătură formată de cele trei voci, are ca bază același element care, intonat pe diferite trepte și suprapus în baza unor valori ritmice diferite, generează sonoritățile pe verticală. „Oglinzile" pe verticală și orizontală (inversările și recurențele), ca mod de organizare și dispunere a mai multor linii melodice, operează și în ceea ce privește angrenajul acordic.

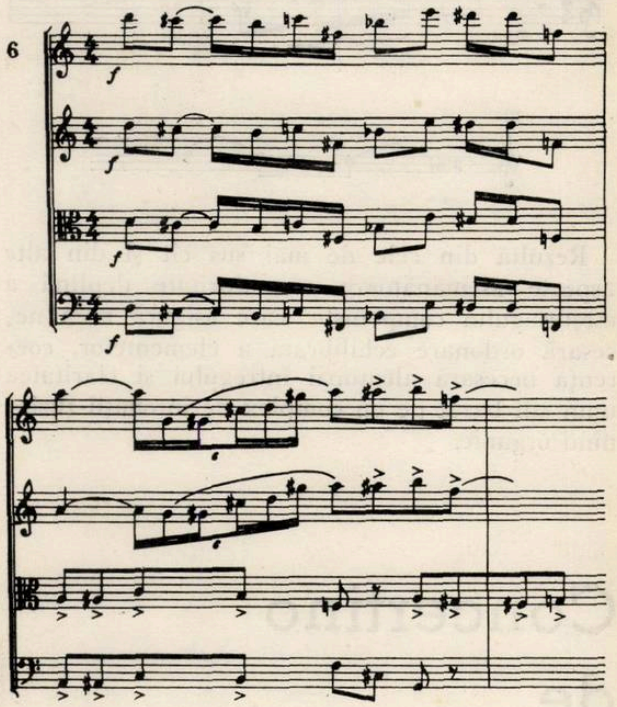
5



În măsurile a doua și a treia a exemplului 4 se observă dispunerea simetrică a intervalelor ce compun acordurile *a* și *b*, (ex. 5) primul avînd ca axă o decimă mică, al doilea o cvartă perfectă față de care sînt dispuse cvarte perfecte și mărite.

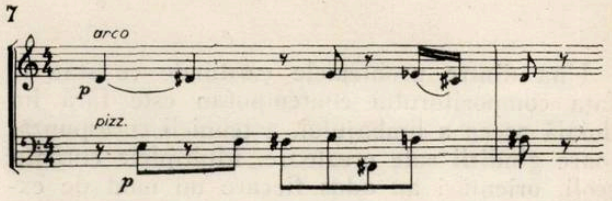
Tema principală a primei părți reia formula

6



arătată în exemplul 1 și continuă pînă la epuizarea totalului cromatic. În cea de a doua măsură celula de bază asupra căreia am insistat este prezentă la violă, violoncel și tratată liber, la vioara primă și a doua. Aceeași formulă capătă puțin mai departe aspectul următor.

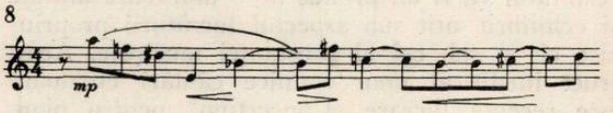
7



Vioara a doua o intonează în cadrul terței do diez — mi în timp ce violoncelul în cadrul terței mi — sol, susține un mod complementar înrudit cu primul prin mi ca axă, și care reprezintă aceeași celulă expusă variat.

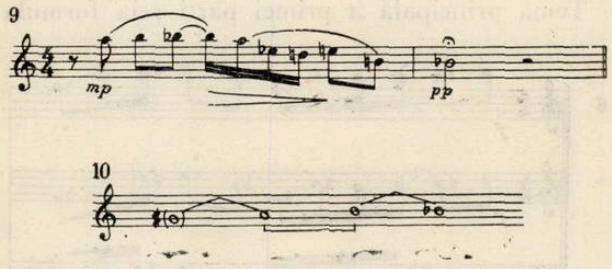
Cu ajutorul acestei tehnici motivice sînt parcurse din aproape în aproape toate secțiunile mari ale formei. Ajungînd în fața temei a doua a formei de sonată din prima parte, constatăm obținerea acesteia prin expunerea în recurență a sunetelor ce au alcătuit prima temă.

8



Vezi exemplul 6 (în recurență) începînd cu primul sunet din măsura a doua.

În partea a doua, *Andante*, găsim următorul aspect melodic, bazat pe aceeași celulă, cu omiterea primului sunet (sol diez).



Rezultă din cele de mai sus cît și din alte aspecte asemănătoare o maturitate deplină a meșteșugului componistic care asigură acea necesară ordonare echilibrată a elementelor, coerența necesară alcătuirii întregului și claritatea unui stil bazat pe un complex de intonații fuzionînd organic.

Utilizînd un stil modal-cromatic, de fapt un dodecafonism liber, nedogmatic, compozitorul se dovedește înarmat cu o bogată experiență în ceea ce privește alcătuirea unor lucrări pe baza unui fond de intonații create în spiritul autentic al folclorului nostru, tratate stilizat, la nivelul necesar al unei muzici profesionale de ținută. Fuziunea perfectă a elementelor de limbaj face foarte greu sesizabil faptul că la un moment dat, în *Andante* sau în *Rondo-ul* final, compozitorul introduce ca citat direct o melodie autentică din Bihor.

Remarcabil este și felul în care sînt îmbinate aspectele cromatice cu cele diatonice în cadrul aceleiași lucrări, fără a risca alunecarea înspre unele periculoase discrepanțe stilistice care ar putea apare într-o asemenea situație.

Folosind o gamă variată de expresie, lucrarea se dovedește bogată în contraste, păstrînd limitele expresive specifice muzicii de cameră, tonul predominant fiind cel liric, dar nelipsindu-i în același timp o anumită vigoare, vioiciune, grație sau delicatețe.

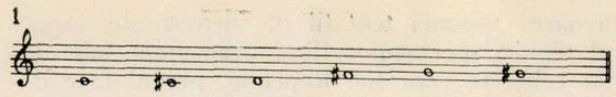
Concertino de Adrian Rațiu

de Dan Buciu

Una dintre problemele cardinale ce stau în fața compozitorului contemporan este fără îndoială aceea a limbajului, a tehnicii corespunzătoare gîndirii sale creatoare. Multiplele curente, școli, orientări au adus fiecare un mod de exprimare aparte, sisteme sonore organizate după diverse principii, dela modalismul diatonic pînă la serialismul integral. Muzicianul deceniului 7 are însă și o misiune în plus, aceea de a sintetiza toate aceste orientări, de a descoperi „punctul de fugă" al lor. Și ce poate fi mai dificil decît a extrage esențele din toate aceste sisteme, foarte riguroase și precise și aparent închise în ele însele. Adrian Rațiu alege o cale paradoxal de simplă, dar tocmai de aceea atît de dificilă de realizat : el va utiliza în mod liber toate datele tehnicii muzicale ale secolului nostru iar rezultatul va fi un produs de o uimitoare unitate și echilibru, atît sub aspectul lucrăturii propriuzise cît și sub cel al substanței muzicale. Acest fruct inedit al unor rodnice căutări creatoare este recenta lucrare „Concertino" pentru pian, trio de coarde și clarinet, lucrare dedicată deja prestigioasei formații camerale „Musica nova".

Concepută în autentic spirit modern, lucrarea nu este turnată pe tiparele formale clasice. Subîmpărțirea ei în cinci părți este făcută după un principiu extracompozițional, și anume acela de a da posibilitate fiecărui instrument de a se detașa solistic pe parcursul unei secțiuni. Nu vom distinge nici teme sau articulații formale propriu zise : vom avea de a face cu varierea continuă a unor micro-structuri (adesea identificabile cu o celulă melodică), cu transfigurarea lentă a lor, cu o ascensiune sau o depresiune bine conturată. După cum precizam la început, nu se poate discuta nici de o tehnică anume folosită. Gîndirea compozitorului va ordona însă elementele compoziției sale, iar fundamentul modal va constitui o bază, care însă nu va încorseta nici un singur moment libera și naturala desfășurare a fluxului muzical. Cel mai des, autorul va apela la modul 5 al lui Messiaen. Distanța de cvartă mărită, ce separă cele

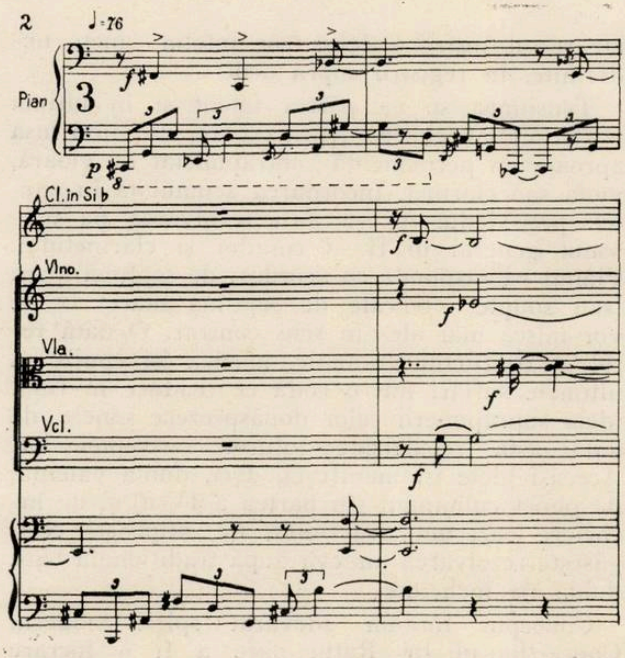
1



două tronsoane (do şi fa diez) va fi fluctuantă în funcţie de necesităţile de moment. Totuşi, elementul esenţial al acestui mod, secunda mică (împreună cu nona mică şi răsturnarea ei septima mare), va juca un rol de coordonare al discursului muzical, privit atît sub aspectul său orizontal melodic-polifonic cît şi sub cel vertical, armonic.

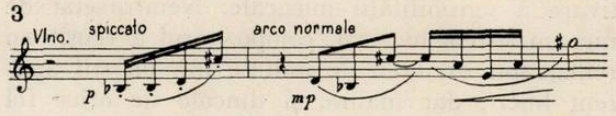
Partea întîia debutează cu un fel de introducere a pianului. Materialul muzical expus conţine cîteva elemente importante ; în primul rînd germenul de polifonie, polifonie ce va reveni în diverse transfigurări la pian, cu permanenta diferenţiere dinamică a celor două linii (totdeauna cea plasată în grav aflîndu-se la o nuanţă inferioară faţă de cealaltă). Vocea superioară prefigurează armonia care va apare la restul instrumentelor. Melodica sugerează şi faptul că acest acord (sol, la, do diez, re, mi bemol) nu va fi placat ci va apare cu elementele sale eşalonate în timp.

2 ♩=76



Din acest agregat armonic treptat, prin animarea componentelor lui, se vor detaşa clarinetul şi vioara, aceasta din urmă intonînd un segment melodic ce va constitui sîmburele muzical al dezvoltării în continuare.

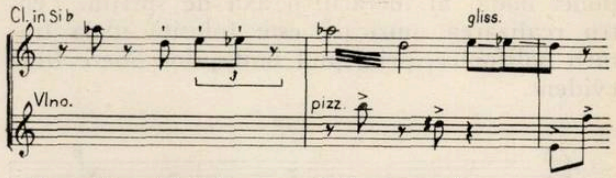
3



Pe fundalul armonic, creat de secundele suprapuse intonate de violă, cello şi pian vor evolua clarinetul şi vioara, între cei doi parteneri menţinîndu-se un relativ echilibru.

O nouă ideie mai precisă din punct de vedere ritmic şi realizată cu emisii aparte (slap-tongue la clarinet şi pizz. la vioară) aduce o articulaţie nouă în cadrul primei părţi.

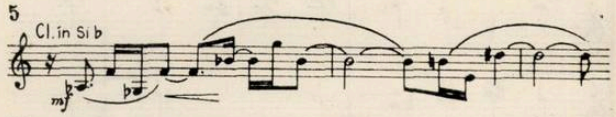
4



Apariţia triplelor corzi la vioară prevesteşte o ultimă secţiune unde vioara rămîne singură în evoluţia muzicală. Predomină aici dublele corzi ce aduc mai ales, figurate sau nu, intervalul de septimă mare. Foarte fin apare totul ca o dezvoltare a intenţiilor polifonice abia creionate de secţiunea centrală. Finalul acestei părţi introductive va reduce şi timbrul clarinetului ce-şi pregăteşte astfel intrarea solistică din partea a doua.

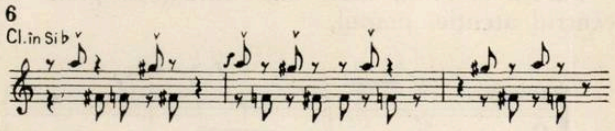
Pianul încearcă să recompună atmosfera de la început prin utilizarea unui material cvasi identic. Clarinetul intonează un element muzical cu un pronunţat caracter de recitativ.

5



Curînd clarinetul va expune o nouă ideie muzicală, relativ înrudită cu cea din secţiunea centrală a primei părţi ; caracterul ei va fi precis ritmic, cu clare intenţii polifonice.

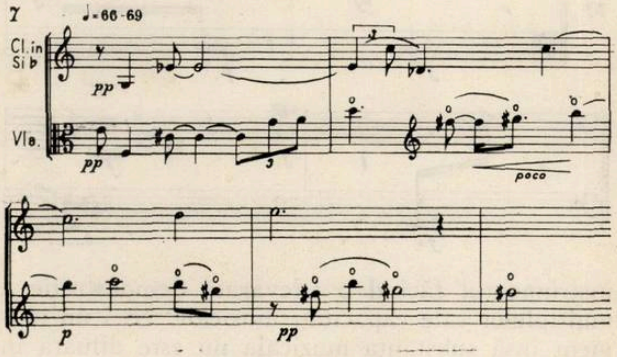
6



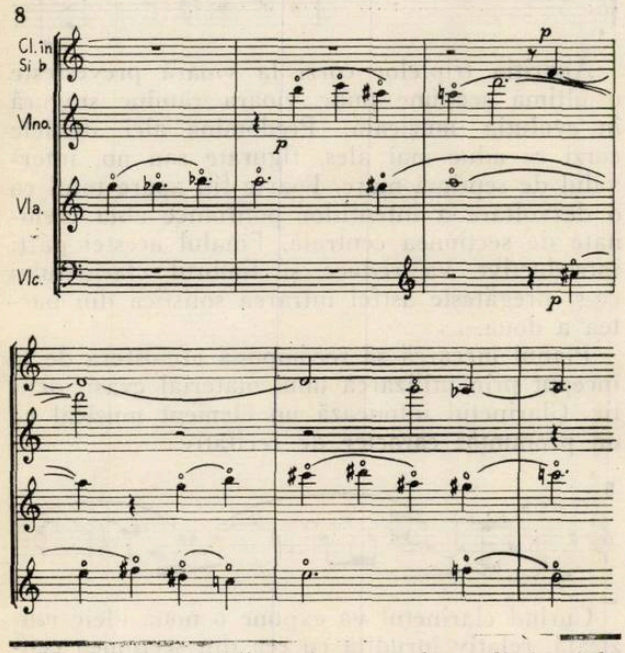
Alternarea liberă a celor două idei muzicale deja expuse peste fondul armonic realizat de celelalte instrumente (suprapuneri de septime mari) vor conduce către un punct culminant realizat de clarinet în registrul supra acut. De un remarcabil efect este încheierea, un coral în sonorităţi reduse ; clarinetul, ca o reminiscenţă, readuce elemente de recitativ cu un pronunţat profil descendent.

Partea a III-a este o continuare firească a celei precedente. Timbrul clarinetului care mai persistă predă ştafeta solistică violei, mai puţin agilă, dar cu o sonoritate mai sobră.

7 ♩=66-69

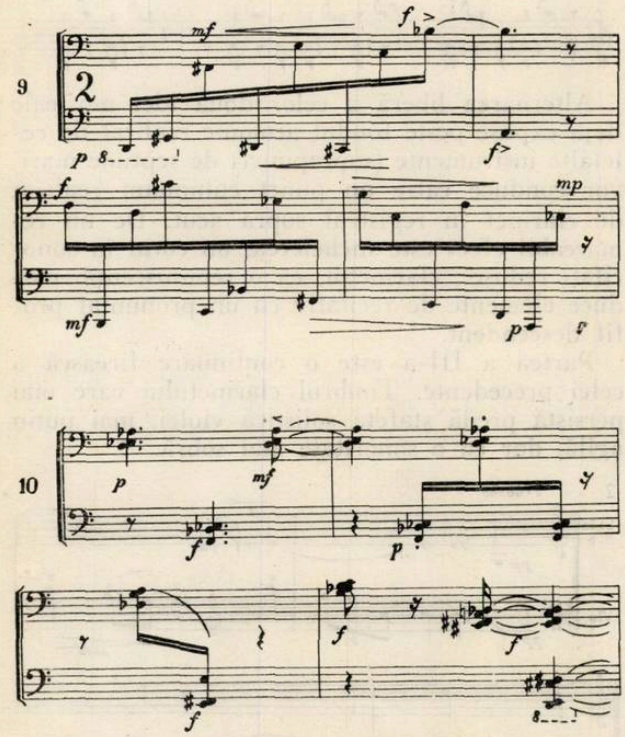


Pentru variaţie timbrală secţiunea medie aduce flageolete la toate corzile. Rezultatul : o sonoritate diafană, aerată constituind un adevărat punct nodal al lucrării, o axă de sprijin. Pentru realizarea muzicală este folosită ideia tratării polifonice, principiul imitaţiilor libere fiind evident.

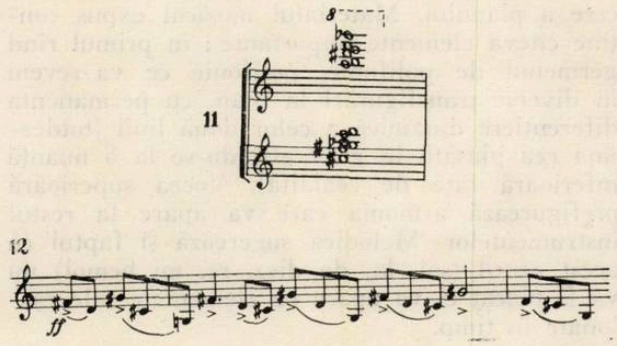


Un fel de repriză readuce pe plan solistic viola cu melancolice accente recitate.

Partea a IV-a, mult mai dinamică, pune în centrul atenţiei pianul,



instrumentul făcînd o adevărată demonstraţie a multiplelor sale capacităţi muzicale. Nici un moment însă substanţa muzicală nu este diluată în favoarea vreunei tentaţii de virtuozitate, aspectul tehnic, spectaculos fiind permanent subordonat celui de expresie. Repetăm, pianul face dovada calităţilor sale muzicale şi nu aceea a acrobaţiilor tehnice. Mişcările agile ale polifoniei pianului combinate cu succesiunea de blocuri armonice complexe (din care nu lipsesc nici clusterele), glissando-urile diverselor instrumente crează o tensiune pe care apare un punct culminant de mare intensitate sonoră şi dramatică. Pianul va placa un acord dur, în care se vor afla toate cele 12 sunete,



iar restul instrumentelor vor intona sunete nedefinite, în registru supra acut.

Tensiunea se va păstra latent şi în ultima parte. Violoncelul se detaşează treptat, fiind însă aproape în permanenţă contrapunctat de vioară, violă sau clarinet. Încordarea acumulată în partea precedentă îşi va găsi rezolvarea pe unisonul general în ff al corzilor şi clarinetului. Pianul va răspunde cu acorduri de septimă mare (sau simple intervale de septimă mare) ce se vor mişca mai ales în sens contrar. O dată rezolvat conflictul dramatic, muzica îşi epuizează ultimele suflări într-o codă ce readuce în final ideia suprapunerii celor douăsprezece sunete, de data asta repartizate tuturor instrumentelor. Aceeaşi ideie îşi manifestă, deci, dubla valenţă, de punct culminant (în partea a IV-a) şi de încheiere oarecum nedefinită, de suspensie ce-şi găseşte rezolvarea undeva după tradiţionala bară dublă de încheiere.

Conceput într-un adevărat spirit modern, Concertino-ul lui Raţiu pare a fi o lucrare extrem de importantă în evoluţia compozitorului. Ea reprezintă rodul unor perioade de investigaţii trudnice dar fructuoase în domeniul creaţiei muzicale, investigaţii ce au adus autorului o remarcabilă soliditate a gîndirii, o aleasă cultivare a sensibilităţii muzicale. Neîncorsetat de nici un sistem muzical, compozitorul a reuşit un remarcabil exemplu de unitate într-un stil aparent liber ; dar înainte şi dincolo de orice fel de consideraţii de ordin tehnic trebuie spus că acest Concertino de Adrian Raţiu este o lucrare frumoasă în cea mai adevărată accepţiune a cuvîntului. Este o calitate cu atît mai notabilă cu cît o întîlnim extrem de rar în peisajul muzical contemporan.

Marea sărbătoare a artei folclorice

de George Derieţeanu

Intrate în tradiţia vieţii noastre culturale, concursurile formaţiilor artistice de amatori din satele şi oraşele patriei constituie un important prilej de confruntare a talentelor înzestratului popor român, într-o spectaculoasă etalare a valorilor, manifestată în cele mai variate forme de exprimare artistică. Ca într-un gigantic caleidoscop muzical se perindă în aceste competiţii : *brigăzi artistice, grupuri vocale, soliști instrumentiști, orchestre de muzică ușoară, formații de instrumente populare, dansuri de caracter și balete, coruri și orchestre de cameră, orchestre simfonice, mari formații corale, ansambluri folclorice și operete.* Într-o permanentă ascendenţă, puternica mişcare artistică de amatori face o punte de legătură între valorile spirituale moştenite din strămoşi şi cultura contemporană. Ca într-o uriaşă retortă se produce un vast şi impresionant proces de distilare şi asimilare a tot ce a produs mai preţios, mai specific şi mai caracteristic geniul creator al românului. Simplă, spontană şi sinceră, reflectînd veridic viaţa, arta amatorilor se încadrează în ambianţa generală a culturii naţionale.

Cel de al VIII-lea Concurs al echipelor artistice de amatori are o deosebită semnificaţie socială, politică şi istorică fiind închinat celei de a XX-a Aniversări a Republicii. Peste cincisute de mii de participanţi s-au angajat într-o întrecere care a durat doi ani. Finala concursului desfăşurată în ultimele luni ale anului 1967 şi găzduită în principalele oraşe ale ţării (Cluj, Timişoara, Braşov, Bacău, Iaşi, Galaţi, Constanţa şi Bucureşti) a întrunit peste 15.000 de mesageri ai artei amatoare. Proporţiile vaste ale concursului sînt reflectate şi în marele număr de premii, titluri şi diplome, acordate de Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă şi Consiliul Central al Sindicatelor (300 de premii şi menţiuni — distincţii şi diplome individuale sau colective). Numeroase premii speciale au fost acordate de instituţii, ziare şi publicaţii. Uniunea Compozitorilor din R.S.R. a acordat un premiu formaţiei corale care a prezentat un repertoriu judicios alcătuit şi reprezentativ pentru creaţia muzicală românească. (Corul Combinatului Siderurgic Hunedoara). Decoraţii şi ordine au fost acordate celor mai merituoşi artişti, instructori şi organizatori. Complexitate, macroproporţii, discernămînt, exigenţă în repertoriu şi interpretare şi preocupare pentru autentic sînt atributele principale ale acestui concurs jubiliar. Compozitorii noştri ataşaţi mişcării artistice de amatori — solicitaţi de instituţii de artă sau dintr-o lăudabilă iniţiativă proprie — au *îndrumat, condus* sau *tutelat* activitatea a numeroase colective artistice, obţinînd importante succese.

Au apărut o sumă de lucrări originale, special create pentru *marile ansambluri corale, orchestre, spectacole muzicale sau coregrafice.*

Nu putem să nu menţionăm *prima audiţie* a unor valoroase lucrări alături de numele acelor formaţii cărora le-au fost dedicate de către compozitorii noştri.

În primul rînd prin dimensiune, valoare, pasiune şi ataşament faţă de artiştii amatori trebuie să menţionăm rapsodia pentru cor mixt (Hora Putnei) compusă de către Radu Paladi pe versurile muncitorului putnean Serafim Iftinchi şi cîntecul (cu unele intonaţii de imn) „Mîndra vatră a lui Ştefan-Domn" pe versurile poetului Vlaicu Bîrna, interpretate — sub conducerea compozitorului — de către corul căminului cultural Putna-Suceava, formaţie distinsă cu premiul I şi titlul de laureat.

Deosebita cunoaştere a folclorului transilvănean, a modurilor şi polifoniei populare a prilejuit compozitorului clujan — *Tudor Jarda* — compunerea unor valoroase lucrări corale şi instrumentale, în care folclorul apare tratat într-o

viziune modernă („*Suita năsăudeană*" — formația de fluieraşi din Leşul-Ilvei — Cluj. „*Suita I bihoreană*" — corul din Buteni-Arad ; „*Două cîntece de pe Mureş*" — corul din Grebeniş-Mureş şi prelucrarea „*Şi-acela-i voinic, voinic...*" — corul din Ceauş, care şi-a aniversat cu această ocazie 130 de ani de existenţă). Expresive, colorate autentic şi ingenios instrumentate ne-au apărut lucrările compozitorului şi folcloristului *Constantin Arvinte* („*Corinda păcurarului*" şi „*Mîndrul meu e moroşan*" — corul sătenilor din Ardusat-Maramureş ; „*Suita maramureşană*" — fanfara minerilor din Baia-Mare ; „*Balada lui Pintea*" — corul şi orchestra sindicatului învăţămînt Satu-Mare). Muzică destinată unor tablouri muzical-coregrafice şi spectacole de operetă au compus *Norbert Petri* („*Bijuterii de oţel*" — fabrica „Rulmentul" — Braşov) şi *Florin Comişel* („Noapte de mai" — Rafinăria Ploieşti şi opereta „*Trebuie să mă însor*" — Clubul 16 Februarie — Ploieşti) ; *Sava Ilin* cu valoroasa operetă populară „Ulciorul de nuntă" compusă pe motive populare bănăţene şi *Felicia Donceanu* — poemul vocal-coregrafic Balada Haiducească (Bujorul) — Casa de Cultură Bacău.

Lucrări corale dezvoltate au scris compozitorii *Tiberiu Olah* („Ţara mea de vis şi dor" — corul Igiena — Bucureşti) *Sava Ilin* („De-ar fi dorul ca şi-o floare" — corul din Chizătău) *Nicolae Ursu* („Suita a III-a bănăţeană" corul I. Vidu din Lugoj), *Norbert Petri* („Joc din Ardeal" — corul Igiena-Braşov) şi *Mircea Neagu* „cantata „Independenţa" — corul I Vidu din Lugoj dirijat de artistul emerit prof. Dim. Stan). Piese corale (prelucrări şi cîntece de mase) au prezentat în primă audiţie *Dinu Stelian ; Vasile Timiş ; Zaharia Popescu ; Gh. Bazavan ;* şi *Mircea Neagu.* În domeniul atît de agreat al muzicii uşoare s-au remarcat în mod deosebit „Fantezia de jazz" a compozitorului *Florentin Delmar* — o admirabilă pagină de jazz simfonic — scrisă anume pentru orchestra de muzică uşoară a sindicatului „Tehnometal"—Bucureşti, condusă de Gilly Natzy, formaţia distinsă cu premiul I şi titlul de Laureat. Orchestra Fabricii de Zahăr — Giurgiu a interpretat o interesantă lucrare a compozitorului *Rich. Bartzer* („Fantezia dunăreană" pentru formaţia de viori, fond vocal şi orchestră). Tot o „Fantezie", realizată pe combinaţii ritmice ne-a prezentat în primă audiţie şi compozitorul *George Grigoriu* (orchestra Ministerului Comerţului) — Variaţiuni parafraze pe diferite melodii de muzică uşoară românească au executat orchestrele „Rulmentul"—Braşov — melodia „Strada" de Radu Şerban şi Casa de Cultură din Piteşti — melodia „Doar băieţii" G. Grigoriu) şi „Cînta un matelot" de Vasile Veselovschi. Repertoriul orchestrelor simfonice şi de cameră participante la concurs nu a cuprins decît o singură piesă românească („De strigat" din Suita de la Rodna de Dariu Pop. Orchestra simfonică a căminului cultural Iris-Cluj — formaţie distinsă cu Premiul I şi titlul de Laureat). Fanfarele au abordat lucrări clasice şi unele compoziţii româneşti *(I. Marian, Ivanovici, Dumitru Eremia* şi *Ion Totan)* iar colectivele de operetă au prezentat doar „Lăsaţi-mă să cînt" de Gherase Dendrino — Sindicatul învăţămînt Braşov şi „Crai Nou" de Ciprian Porumbescu — Clubul minier Anina şi sindicatul învăţămînt Slatina.

Tentativa unor *operete populare* „Hanul Ancuţei" reprezentată de Casa de cultură a Sindicatelor din Bacău şi „În ţara Loviştei" interpretată de artiştii Casei de cultură din Călimăneşti au suferit de eclectism, s-a vădit — cu acest prilej — lipsa de valoare intrinsecă a materialului muzical am putea spune *ineficacitatea artistică.*

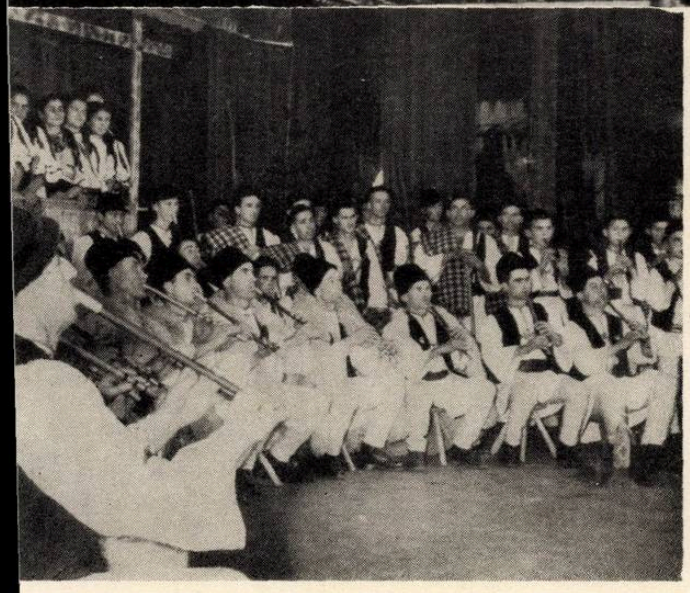
În ambele spectacole, partitura se mărginea la înşiruirea unor melodii populare în forma lor primară — fără nici un travaliu care să urmărească şi să potenţeze desfăşurarea acţiunii, ceea ce a condus la ratarea unor bune momente scenice oferite de un subiect generos. Deosebit de apreciate, interesante prin conţinut şi formă s-au dovedit şi de data aceasta *Ansamblurile folclorice,* care înmănunchiau obiceiuri şi credinţe intrate în tradiţie, păstrate cu sfinţenie de-a lungul veacurilor şi aduse ca o mărturie a trecutului pe scena concursului. Practici rituale originale şi autentice (obiceiuri generate de prilejul nunţii, specifice zonelor folclorice ale celor trei Crişuri ne-au oferit într-o revărsare de ritmuri, melodii şi culori talentaţii artişti amatori de la Clubul T.R.C.C. — Oradea în spectacolul „Nunta de pe Crişuri" (coregrafia : Andrei Sandor — muzica : Géza Gomboş). Pe aceeaşi linie de valorificare a autenticului se înscrie „Nunta copăceană" (Căminul cultural Copăcel-Braşov).

Emoţionantă prin mesajul ideilor, putere de sugerare şi veridicitate a fost suita muzical-coregrafică — „Anotimpurile" — realizată de Casa de Cultură din Vişeu-Maramureş (coregrafia Gavril Ghiur) distinsă cu premiul I şi titlul de Laureat). Avînd ca temă succesiunea anotimpurilor aduse în evocare metaforică cu etapele cele mai semnificative ale ciclului vieţii *(naşterea, tinereţea, maturitatea, bătrîneţea* şi *moartea),* autorii au utilizat integral limbajul dramatic propriu artei populare. Spectacolul în unitatea sa sincretică : *vers, muzică, mimică şi dans* reprezintă o deosebită valoare — prin autentic şi specific local — ; l-am putea numi cu uşurinţă un document din marele patrimoniu al folclorului. Privit însă prin filtrul exigenţei unui spectacol, putem remarca absenţa unei coloane sonore capabile să urmărească şi să completeze tensiunea evoluţiei scenice. Muzica omofonă, clasicizantă ne-a apărut palidă şi neconvingătoare. O situaţie oarecum asemănătoare ne relevă spectacolul „La Rusalii" interpretat de dansatorii din Stoicăneşti — Argeş (coregrafia şi scenariul Leonte Socaciu). Aici — ca şi în alte ocazii — s-a făcut simţită absenţa unui folclorist şi muzician dotat, care cu aprehensiunea şi discernămîntul necesar să intervină în selectarea materialului şi amplasarea sa în arhitectura spectacolului.

Tulburătoare, evocatoare de reminiscenţe şi pline de juvenilă bucurie au fost ansamblurile care au prezentat vechi mituri, alegorii ale belşugului legate de date calendaristice, de sezoane : Anul Nou, iarna etc. (Ansamblul folcloric din Rîul Alb — Tîrgovişte şi Almaş-Sibiu). Dacă enumerăm şi magnifica evoluţie a echipelor de dansuri populare *(Borlova-Banat,* „Automecanica"-Sibiu — ; *Vatra Dornei* Suceava), a marilor orchestre populare, unde a predominat stilul folclorului prelucrat rapsodic — parafrazat sau tratat imitativ — (Orchestrele din Caransebeş ; Ciclova-Timiş, sindic. I.O.R.C. Timişoara şi Vad-Maramureş), vom putea încă odată confirma imensele posibilităţi ale folclorului ca material de inspiraţie pentru importante creaţii muzicale. Seria de obiceiuri şi credinţe cu cele mai subtile semnificaţii etice, sociale şi istorice — unele avînd provenienţă şi vechime multiseculară — se conturează ca un imens — dar din nefericire insuficient exploatat — tezaur artistic.

↑ Corul căminului cultural din Putna — Suceava condus de ① compozitorul Radu Paladi

↑ Gh. Baciu — fluieraş din ③ Sighişoara



← ② Fluieraşii şi băcițele din Polovragi

④ → Dans maghiar de pe Mureş.

⑤ → Alaiul miresii din munte din Copăul (Braşov)

⑥ Grup vocal

⑦ Lămîița Ungur — („Moartea lebedei")

⑧ Orchestra simfonică a casei de cultură din Pitești

După extazierea în fața torentului de bogății și frumuseți, pe care ni le-au oferit din abundență mesagerii artei amatoare din cele patru unghiuri ale țării, este bine să ne gîndim la cîteva importante aspecte și tendințe ale mișcării artistice de amatori care, în mersul ei progresiv, ridică pretenții și exigențe noi față de oamenii artei muzicale.

În majoritatea genurilor de creație, concursul a reliefat o insuficientă cunoaștere a creației compozitorilor noștri de către masele de artiști amatori.

Dacă scrutăm repertoriul dansurilor cu subiect — tablourile coregrafice și dansuri moderne — vom constata că a fost folosită, în covîrșitoare măsură, muzică străină. În evoluția formațiilor de estradă și în repertoriul orchestrelor de muzică ușoară — unele cu o admirabilă ținută artistică s-a constatat neglijarea muzicii ușoare românești. Un contact mai strîns al creatorilor cu colectivele artistice de amatori ar duce la ameliorarea acestei neplăcute și nejustificate situații.

Dacă examinăm repertoriul *grupurilor vocale* putem constata manifestarea unei slabe exigențe față de creația destinată acestei categorii de formații.

Rămasă la discreția cîtorva compozitori amatori : *(Fl. Sămărăscu, G. Marcu, C. Tăbârcea, Isidor Ripă* și alții) literatura muzicală destinată grupurilor vocale se caracterizează prin simplism, naivitate, lipsă de gust și fantezie, slab discernămînt artistic.

În unele cazuri — și nu de puține ori — se observă greșeli în armonizare sau prelucrare, ca să nu mai amintim de tratarea unor melodii de structură *modală* cu procedeele aferente sistemului *tonal major-minor*.

Admirabile formații vocale — feminine sau bărbătești practică un repertoriu necorespunzător din punct de vedere artistic, realizat de diletanți în compoziție. Publicațiile Casei Centrale a Creației Populare și ale caselor regionale se află sub nivelul artistic corespunzător stadiului actual al creației.

În repertoriul soliștilor vocali de muzică cultă ca și în repertoriul orchestrelor de cameră nu s-a făcut auzită nici măcar o singură piesă din creația dramatic-muzicală sau muzica de cameră românească.

Succesele semnalate la începutul articolului au calitatea să ne bucure dar în nici un caz să ne mulțumească pe de-antregul. Concursul a reliefat că în preluarea creației muzicale aparținînd compozitorilor noștri există serioase deficiențe. Lipsa de informare a echipelor, instructorilor și dirijorilor asupra portofoliului creației, în toate genurile de artă — misiune care revine Casei Centrale a Creației Populare — se face simțită. Selectarea subiectivă, după criterii și principii care nu au darul să faciliteze împrospătarea repertoriului, ne îngrijorează. În acest concurs s-au perindat lucrări vechi, ascultate cu interes acum cîțiva ani, astăzi sensibil depășite. La majoritatea formațiilor corale se întîlnesc lucrări slabe, iar în unele cazuri dirijorii alcătuesc compoziții hibride sau stîngace prelucrări de melodii populare *(Suita lirică* de Călin Cotolan — corul mixt de I.M.C. Cîmpulung-Mușcel ; cîntecul de mase de Valentin Cîrlig — cor C.F.R. Craiova ; *Suita pădurenească* de C. Ungureanu, corul Comb. Siderurgic Hunedoara. Prelucrările pentru grup vocal de la T.C.H. și coop. *Îmbrăcămintea* Constanța semnate de E. Frusinescu etc.).

Nu se abordează în mod îndrăznet lucrările scrise într-un spirit novator, cu un limbaj muzical evoluat, deși formațiile cu posibilități tehnice ridicate sînt numeroase.

Această rotație cu circuit închis, într-un univers mic, cu perspective limitate nu este în concordanță cu dimensiunile largi, monumentale ale vieții contemporane. Mișcarea artistică de amatori care conservă valorile inestimabile ale culturii spirituale tradiționale dezvoltînd-o în condițiile optime ale societății socialiste, solicită noul în toate aspectele sale, de la cultura pămîntului pînă la siderurgie, astronautică sau artă. În seria succeselor poporului nostru, creatorii au jucat un rol de frunte. Credem că anemica prezență în repertoriul concursului a unor recente lucrări semnate de cunoscuți și apreciați maeștri ca : *Ion Chirescu, Sabin Drăgoi, Matei Socor, Gh. Dumitrescu, Tudor Jarda, Achim Stoia,* sau a celor din detașamentul mai tînăr ca *Theodor Bratu, Sergiu Sarchizov, Radu Paladi, Zoltan Aladar,* precum și frecvența excesivă a pieselor unui număr restrîns de compozitori ar putea duce la concluzia eronată că în creația muzicală s-ar produce o stagnare, că ar exista o lipsă de adresă și o încapacitate de abordare a lucrărilor compozitorilor noștri. Se creează un dezechilibru în scara valorilor și false etaloane. Cred că marile mase ale artiștilor amatori așteaptă și solicită mai mult de cît li se oferă prin actualul sistem de propagare a creației.

Ne este greu să acceptăm ca piese valoroase din genurile muzicii corale de mase sau ușoară să rămînă nefolosite în arhivele instituțiilor care le-a achiziționat, în timp ce lucrări discutabile, lipsite de valoare artistică, să beneficieze de o largă circulație în mase, prin sistemul relațiilor personale.

Nu putem crede că *nici o lucrare românească contemporană,* din genul muzicii de cameră — sau simfonică scrisă în ultimele două decenii — nu este aptă de a figura în repertoriul orchestrelor de cameră sau semisimfonică, care activează în cadrul marilor cluburi sau palate de cultură.

Fiind ignorată creația muzicală românească nu beneficiază de aprecierile meritate.

Considerăm ca necesară o revizuire a relațiilor Uniunii compozitorilor cu instituțiile de creație și difuzare muzicală (în spiritul restabilirii unității de apreciere a valorii, utilității și distribuirii lucrărilor muzicale) ceea ce ar putea evita absența celor mai recente creații ale compozitorilor noștri din repertoriul formațiilor artistice de amatori.

În acest început de an, cînd sutele de mii de artiști amatori — mesageri ai artei românești — au adus în dar celor douăzeci de ani ai Republicii Socialiste România, salba de nestemate a cîntecului și jocului românesc, să adăugăm și noi un buchet din cele mai frumoase cîntece plecate din inima și mintea creatorilor noștri și să pornim hotărîți pe drumul însorit al celui de al treilea deceniu, alături de cei care ne cheamă și ne primesc cu atîta dragoste și bucurie.

ANCHETA NOASTRĂ

Rolul corului în viața tineretului școlar

În dorința de a sintetiza în opiniile noastre puncte de vedere cu largi implicații, capabile să contureze problema corului școlar în totalitatea coordonatelor sale, am adresat interlocutorilor, compozitori și profesori de muzică în școli de cultură generală, următoarele 5 întrebări :

1. În ce măsură vechiul îndemn al lui Dumitru Kiriac : „Soarta muzicii românești în școală se hotărăște" și-a păstrat valabilitatea în zilele noastre ?

2. Care credeți că sînt comandamentele corului școlar în opera de educație estetică și în special muzicală a elevilor ?

3. Ce a determinat dispariția marilor coruri școlare atît de reprezentative pentru viața muzicală românească ?

4. Corespunde repertoriul, atît prin cantitatea cît mai ales prin calitatea sa, actualului nivel de dezvoltare a creației muzicale românești, cerințelor vieții muzicale moderne ?

5. Ce măsuri organizatorice propuneți pentru activizarea formațiilor corale școlare, pentru ridicarea nivelului lor artistic, pentru integrarea lor în circuitul vieții muzicale ?

TEODOR BRATU

---

1. Îndemnul lui Kiriac este mai actual ca oricînd. Dacă în acele vremuri de pionierat, școala trebuia să hotărască soarta muzicii românești, mai ales sub aspectul punerii fundamentelor unei culturi muzicale autohtone cu mari posibilități de dezvoltare și în măsură a reprezenta spiritualitatea poporului nostru în concertul internațional — astăzi tot școala este prima între celelalte instituții artistice care poate „hotărî" asupra soartei actuale și viitoare a muzicii românești.

În ce sens ?

În vîltoarea vieții moderne valorile artistice autentice sînt prea deseori acoperite de mediocritate și chiar de nonvaloarea deobicei zgomotoasă, agresivă, și extrem de perseverentă în a-și spune cuvîntul în viața artistică.

Ca atare, cineva, și aceasta este școala, trebuie să sădească și să cultive în conștiințe încă de la vîrstele cele mai fragede, sămînța cunoașterii a ceea ce este adevăr artistic și ce nu. Este vorba în esență de formarea și educarea gustului artistic, singurul care va îndruma ulterior pașii fostului școlar spre sala de concert.

În al doilea rînd : este știut că laolaltă cu celelalte forme de manifestare intelectuală ale societății contemporane, arta — și deci muzica — cunoaște astăzi o diversificare stilistică și de mijloace, ca și o esențializare și o adîncime de idei excepționale, ceea ce solicită din partea publicului o pregătire efectivă și o instrucție cît se poate de serioase.

Dacă această pregătire nu se va face cu deosebită insistență încă din școală, planează riscul ca între marele public și diferitele forme ale artei — în cazul nostru muzica — să se creeze, într-un viitor nu prea îndepărtat, o prăpastie din ce în ce mai mare.

2. O zicală populară spune că „pofta vine mîncînd". E un adevăr valabil și pentru problema ce ne preocupă. Dezideratele exprimate mai sus pot fi împlinite tocmai printr-o practică muzicală bogată.

Este necesar desigur ca elevul să posede un minimum de cunoștințe teoretice muzicale. Dar accentul trebuie pus, după părerea mea, mai ales pe aceea ce am numit practică muzicală, adică audiție și cîntat în cor sau orchestră.

Organizînd cu pricepere timpul și alcătuind un program eșalonat pe întreaga durată de școlarizare, profeso-

rul de muzică ar putea face ca, în momentul absolvirii, elevul să plece cu o zestre de cultură muzicală apreciabilă, care va constitui ulterior o trainică legătură cu viața muzicală cotidiană.

Cea de a doua cale — la fel de importantă — este *participarea directă a elevului la activitatea corului sau orchestrei.*

A avea o mișcare corală și instrumentală proprie — iată după părerea mea o obligație de onoare pentru fiecare școală.

Mai mult, chiar la nivelul fiecărei clase, ar trebui să existe o microviață muzicală cît mai diversă: formație corală, grup orchestral, soliști vocali și instrumentiști. Și nu performanțele și „profesionalizarea" vor fi factorii orientativi și de apreciere, ci *efervescența vie în cîmpul muzicii — emulația și sincera trăire artistică.* În acest context am în vedere muzica de toate genurile — deci și pe cea ușoară, selecționată însă cu cea mai mare rigoare pedagogică.

Corului școlar îi revine totodată o funcție deosebită, aceea de a cultiva prin cînt, sentimentul de înalt patriotism, de a sădi și crește respectul și prețuirea trecutului istoric, dragostea față de glia românească, devotamentul pentru cauza socialismului, sentimentul de stimă și prețuire față de alte popoare și cultura lor.

3. Răspunsul poate fi unic: Subestimarea rolului social al muzicii, deși se știe prea bine că ea a „acompaniat" toate marile acte ale omenirii.

Scoaterea muzicii din programa analitică sau puținătatea spațiului ce i s-a acordat, au dus pe de o parte la rarefierea cadrelor didactice de specialitate iar pe de altă parte, la apariția, în unele școli, a mentalității potrivit căreia de predarea muzicii și educația estetico-muzicală a școlarilor se pot ocupa oricare dintre profesorii care nu au încă completată norma de muncă.

Consecința firească a fost stingerea entuziasmului artistic, demobilizarea profesorilor de muzică și lipsa de considerație pentru această „a cincea roată" la carul învățămîntului.

Măsurile luate ulterior pentru îmbunătățirea situației în acest domeniu s-au soldat cu unele roade îmbucurătoare, dar acestea pledează tocmai pentru o intensificare a acțiunilor.

4. Nici pe departe repertoriul coral nu corespunde modului de dezvoltare a școlii noastre.

Manualele de muzică sînt încă pline de pretinse creații muzicale (semnate sau nu) ale autorilor înșiși. Cu unele excepții, la fel se prezintă și repertoriul — atît de redus — tipărit la sfîrșitul fiecărui manual de muzică și care, în ciuda numeroaselor și valoroaselor colecții de cîntece puse la dispoziție de Editura Muzicală, constituie mai totdeauna unica sursă de aprovizionare a corurilor școlare.

Dar nu numai atît. Repertoriul frecvent al corurilor școlare subestimează totodată capacitatea de recepționare și redare a muzicii de către generațiile de azi. Fără îndoială că școlarul anului 1968, beneficiar al tranzistorului, micului ecran și benzii de magnetofon, este, fără îndoială incomparabil mai pregătit pentru a-și primi instrucția și educația muzicală de la un stadiu superior în raport cu cel de la care am pornit nu mai departe decît generația noastră, acei astăzi maturi. Pentru a înțelege și folosi cu eficiență aceste noi condiții tehnice se cere însă ca însăși profesorul de muzică să fie nu numai foarte bine pregătit și informat, dar și să aibă pasiune și înțelegere pentru creația contemporană, să fie un permanent animator și promovator al valorilor muzicale de orice stil și din orice epocă.

Sînt convins că există și astfel de profesori — poate chiar în număr mare — dar cred că eforturile lor nu sînt încă prea vizibile, nu sînt coordonate și orientate.

Cercetarea științifică pe tărîmul pedagogic muzical ar trebui de asemenea stimulată și meritä un loc mai mare în paginile publicațiilor de specialitate.

5. Iată cîteva „propuneri":

Așa cum nu lipsește sala sau terenul de sport, să existe în fiecare școală o „sală de muzică" dotată cu o minimă zestre tehnică: pianină, pickup, magnetofon, discotecă, bibliotecă muzicală și eventual cîteva instrumente mari ce nu pot fi cumpărate de un elev.

— Organizarea unor manifestări artistice școlare în cadrul unei „stagiuni" proprii elevilor școlii respective.

— Stimularea corurilor și altor formații muzicale școlare prin emisiuni radiofonice. Înființarea unei emisiuni radiofonice speciale. Televiziunea ar putea de asemenea încuraja, nu întîmplător ci permanent și cu un scop bine stabilit, mișcarea muzicală din școli.

Este regretabil faptul că televiziunea, atunci cînd și-a îndreptat atenția spre lumea școlară, a făcut-o nu cu astfel de țeluri superioare ci doar pentru a recruta noi soliști de muzică ușoară, ceea ce este într-adevăr, o treabă „ușoară" din toate punctele de vedere.

PROF. ANA MOTORA IONESCU

În ultimii ani s-au făcut eforturi deosebite pentru schimbarea vechii situații din învățămînt. Muzica și-a recucerit locul în planul de învățămînt.

Programele școlare prevăd un bogat conținut tematic menit să ducă la însușirea de către elevi a elementelor muzicale și a scris-cititului muzical precum și a formării deprinderilor de ascultare a muzicii și a înțelegerii ei pe calea audițiilor muzicale.

Prin repartizarea muzicii începînd din clasa I-a și pînă în clasa X-a Ministerul Învățămîntului confirmă adevărul că „soarta muzicii în școală se hotărăște".

2. Corul școlar pune în vibrație întreaga simțire a copiilor. Trăirile emoționale colective pe care le pot produce anumite momente de culminație artistică în interpretarea corală nu pot fi comparate cu emoțiile individuale pe care le poate avea un spectator în fața unei realizări muzicale, dramatice, literare.

Pentru a realiza în cadrul corului școlar educația estetică se impune o muncă minuțioasă, susținută și bine organizată.

Din acest punct de vedere, corul ca cea mai largă formație artistică școlară, trebuie să se organizeze dintr-o necesitate reclamată de însăși elevii școlii.

Să nu uităm în același timp faptul că activitatea corală contribuie în mod direct la educația muzicală, întregind orizontul de cunoștințe și deprinderi muzicale ale elevilor. Prin studierea unui repertoriu variat elevii își îmbogățesc și volumul de cultură muzicală, paralel cu formarea și dezvoltarea gustului artistic, spiritului critic, a dragostei față de muzică.

3. Prima cauză este legată, după părerea mea, de actuala structură și

organizare a învățămîntului de cultură generală. În vechile licee teoretice, profesionale sau industriale ca și în școlile normale, elevii aveau continuitate timp de 8 ani în aceeași școală, din clasa I-a și pînă în clasa VIII-a În actualele școli, continuitatea elevilor în aceeași școală nu poate fi asigurată decît pe o perioadă de maximum patru ani la clasele V—VIII și trei ani la clasele IX—XI.

În asemenea condiții, dezvoltarea unui ansamblu coral nu mai este asigurată, deoarece generațiile de elevi se perindă foarte des într-o perioadă relativ scurtă de timp.

O altă cauză care a dus la slăbirea activității corale în școală ar fi lipsa de cadre calificate ca și fluctuația cadrelor.

Prevederea activității corale în planul de învățămînt ca facultativă a dus de asemenea, în mod inevitabil la slăbirea prestigiului pe care-l aveau formațiile corale de altădată. Faptul că elevii au libertatea să aleagă între cîntarea corală, colectivul sportiv sau alt cerc diminuează simțitor importanța formației corale în școală. În asemenea condiții, elevii nu pot fi selecționați după realele lor aptitudini muzicale ; ei sînt grupați în diferite colective după preferințele lor, care nu întotdeauna sînt cele mai corespunzătoare, ci mai degrabă sînt rezultatul unor interese de „atractivitate" manifestate fără suficient discernămînt. Cîntarea corală presupune doar un anumit grad de dezvoltare artistică ce necesită o muncă mai anevoioasă decît cea pe care o reclamă colectivul sportiv către care se îndreaptă majoritatea elevilor, chiar dintre cei foarte dotați din punct de vedere muzical.

Reducerea activității corale la o singură oră pe săptămînă pentru un grup de 3 clase la cursul mediu și la o singură oră la două săptămîni, pentru un grup de 3 clase V—VIII duce de asemenea în mod inevitabil la greutăți obiective în organizarea și pregătirea formațiilor corale în școală.

În ultimă instanță, proverbul popular „omul sfințește locul", este hotărîtor și pe linia activității corale școlare. Așa se explică faptul că, totuși acolo unde se află la catedră profesori entuziaști ei reușesc să învingă toate greutățile și realizează formații corale de prestigiu care se impun în viața artistică a tineretului școlar la nivel republican.

4. În primul rînd, marii compozitori scriu prea puțin pentru copii. Apoi unele cîntece sînt contaminate de intonațiile muzicii ușoare și nu tind către cultivarea gustului estetic.

Este drept că în ultimul timp prin concursurile inițiate de Consiliul Național al Pionierilor au fost create noi cîntece pentru copii. Totuși în librării găsești arareori material coral. Sînt necesare în mod special cîntece pentru copii în stil popular sau prelucrări de folclor adecvate necesităților școlare pe cicluri.

5. În primul rînd este necesar să ne referim la planul de învățămînt și la o reajustare a sa ținînd seama de comandamentele educative estetice școlare.

— Ar fi necesar ca ansamblul coral să dobîndească în programa școlară locul unei discipline independente și obligatorii.

— Trebuie ca în fiecare școală să existe un loc precis și adecvat pentru repetițiile corale.

— Ar fi necesară mai multă înțelegere din partea colectivelor didactice din școli în privința organizării marilor ansambluri școlare.

— Există mai multe căi de stimulare a vieții artistice extrașcolare, în afară de concursuri, care de obicei impun un repertoriu șablon. Formațiile corale școlare ar putea fi de asemenea mai mult solicitate la manifestările artistice, la schimburile cu alte școli din această localitate, la emisiunile posturilor de radio și televiziune.

Am certitudinea că îndrumarea, controlul și popularizarea muncii corale alături de condiții optime de lucru ar putea duce la înviorarea considerabilă a formațiilor artistice corale din școli.

PROF. GABRIELA MUNTEANU

Începînd educația muzicală în școală (adică la 7 ani), copiilor le este foarte greu să se familiarizeze concomitent cu cele două feluri de alfabet (litere și note muzicale). În plus, afonii din clasă deranjează bunul mers al clasei la secția de muzică.

S-a propus totuși o soluție care mi se pare excelentă pentru eliminarea acestui decalaj : coborîrea procesului de învățămînt muzical la nivelul preșcolar și anume :

— De la 3—5 ani avînd îndrumarea competentă a unor cadre de specialitate, copiilor să li se educe auzul și ritmul muzical, cu ajutorul cîntecului.

— De la 5—7 ani avînd rezolvată problema auzului muzical, să se completeze educația muzicală a copiilor prin introducerea unei notații muzicale elementare.

Pregătit în felul acesta, învățămîntul muzical școlar va avea un punct de plecare nivelat și-și va putea atinge scopul.

Corul școlar ar trebui să fie, după părerea mea, pentru elev și profesor punctul de interferență cu muzica.

Deoarece nu au o educație muzicală prealabilă (fapt asigurat, după cum se constată și în străinătate, numai printr-o educație muzicală preșcolară), elevii prestează în prezent în cadrul ansamblului coral o muncă în care satisfacția artistică se reduce la o memorare mecanică obositoare.

Aș vrea să mai spun cîteva cuvinte despre concursurile corale școlare. Ca la orice fel de competiție trebuie să iasă un învingător. Mie mi se pare, că în actualele condiții, concursurile demobilizează mai mult decît îi antrenează pe elevi. În prezent nu există o platformă corală care să ne permită o întrecere artistică între coruri.

Există, desigur, școli cu tradiție corală, care pot și trebuie să ia parte la asemenea competiții. Restul școlilor ar trebui, deocamdată, să se manifeste în cadrul serbărilor,

PROF. ALINA MUȘAT

1—2. În contextul vieții muzicale românești contemporane, îndemnul lui Kiriac mi se pare la fel de important ca și în urmă cu ani.

Ar trebui tocmai deaceea să punem un accent mai mare pe studierea și adîncirea psihologiei muzicale și în acest sens consider necesară apariția în Editura Muzicală și a unor lucrări de psihologie și pedagogie muzicală.

3. Dispariția acestor tradiții are cauze multiple. Aș reliefa, printre altele, lipsa de preocupare a cadrelor didactice în găsirea unui repertoriu mai variat, antrenant și de bună calitate.

Bilanțul activității artistice nu ar trebui să se materializeze într-o serbare pe trimestru, cu un program stereotip, fără valoare artistică, ci într-o activitate permanentă bazată pe o continuă emulație artistică.

Unele școli noi construite nu au sală de ansamblu coral sau de spectacol, nu au pian. Pentru a putea fi urmărit procesul de dezvoltare muzicală a școlarilor, ansamblul coral ar trebui inclus în programul obligatoriu, încă din clasa I.

4. Repertoriul muzical corespunde în linii mari nivelului de dezvoltare al vieții muzicale. Consider necesară reeditarea unor cicluri corale pe autori (înaintași — contemporani) și pe tematici.

Sugerez compozitorilor ca în lucrările destinate copiilor să urmărească în mod deosebit posibilitățile de înțelegere și interpretare a copiilor la diferite vîrste.

Editurile care realizează manuale de muzică trebuie să-și mărească exigența față de conținutul manualelor școlare. Aș propune de asemenea să se editeze o antologie corală școlară pentru toate vîrstele cu un repertoriu cît mai variat: cîntece patriotice, de joacă, prelucrări folclorice etc., etc.

5. Ar fi stimulatoare pentru elevi popularizarea acelor formații care s-au evidențiat în concursurile pe raion, capitală. Ar trebui, de asemenea, ca în cadrul emisiunilor pentru copii, la televiziune și radio, să se facă în permanență loc formațiilor corale cu o activitatea apreciată.

LIVIU COMES

1—2. Progresele științei duc la o complexitate din ce în ce mai mare a învățămîntului de cultură generală. În multitudinea de preocupări ale școlarilor, științele exacte, — din motive lesne de înțeles — cîștigă o pondere din ce în ce mai mare față de disciplinele umanistice și artistice. Trebuie să militäm însă pentru găsirea echilibrului care să asigure însușirea unei culturi multilaterale și o dezvoltare armonioasă a personalității individului. Trebuie să căutăm formele cele mai adecvate de a cultiva interesul firesc al copiilor față de muzică, împiedecîndu-l să fie înăbușit de celelalte preocupări.

Dezvoltînd la copii interesul, receptivitatea și gustul pentru muzică, vom crea condițiile necesare unei culturi muzicale de mase și ambianța favorabilă promovării și înfloririi artei muzicale.

Deși în urma „mecanizării" muzicii, masele devin în măsură tot mai mare „consumatoare" și nu „producătoare" de muzică, totuși rămîne și pe mai departe adînc înrădăcinată dorința fiecărui iubitor de muzică de a o face el însuși — dorință care generează de altfel puternica mișcare de amatori. Muzica corală, deoarece nu necesită cunoașterea prealabilă a unui instrument, este cea mai accesibilă unei practici a maselor largi. *De aceea cultura corală stă la baza culturii muzicale de masă.* Ea permite tuturor să se apropie de muzică în mod activ, ceea ce stabilește o legătură mult mai intimă, mai profundă și mai trainică, deci o simplă audiere a ei.

Cîntatul în cor este însă și el o deprindere, iar deprinderile trebuie însușite la o vîrstă mică și apoi cultivate pentru a nu se pierde.

3. Iată, după părerea mea, cîteva cauze care au dus la dispariția tradițiilor corurilor școlare:

— Lipsa unui timp special afectat acestei preocupări în programul școlar;

— Caracterul facultativ al activității corale pentru școală, profesorul de muzică și elev;

— Utilizarea ocazională a corului. Din păcate în majoritatea școlilor el nu este socotit un instrument de educație estetică permanentă a maselor de elevi.

— Activitatea lipsită de continuitate, în asalt, în scopul concursurilor și serbărilor școlare, cu program stereotip, cerînd eforturi pentru obținerea unor rezultate care nu au la bază o tehnică însușită prin muncă sistematică și susținută.

4. Cum ar putea fi îmbunătățit repertoriul corurilor școlare?

— Prin crearea unor lucrări mai legate de preocupările copiilor de diferite vîrste.

— Trebuie să acordăm o atenție deosebită corurilor pentru cei mici (preșcolari și primele clase elementare), — coruri la unison și la două voci cu utilizarea unor elemente de polifonie.

Și în sfîrșit o condiție de prim ordin: eliminările șablonului, platitudinilor și a lozincilor care mai persistă încă în textul unor coruri pentru copii.

E de prisos să mai adăugăm că bunul gust, expresivitatea, plasticitatea și, în ultimă analiză, nivelul artistic cît mai ridicat al unor astfel de cîntece — sînt absolut necesare pentru a cuceri interesul și imaginația copiilor făcîndu-i să pășească cu plăcere și pe neștiute în lumea polifoniei. Dezvoltarea simțului polifonic, a capacității de a auzi muzica pe mai multe planuri sonore, le deschide copiilor calea nu numai spre practica corală, dar, ceea ce e cu mult mai important, le înlesnește pentru mai tîrziu accesul spre muzica instrumentală de cameră și simfonică, a cărei înțelegere este de neconceput fără sprijinul polifoniei.

5. Printre măsurile organizatorice aș vedea:

— Obligativitatea existenței în fiecare liceu a unui cor mixt la 4 voci, cu elevi din toate clasele cu un orar propriu și o activitate permanentă.

— Publicarea unor colecții de coruri școlare selecționate cu lucrări din literatura universală și românească.

— Înlocuirea concursurilor interșcolare (adesea prilej de competiții supărătoare) prin festivaluri periodice ale corurilor școlare.

PROF. GR. BĂRGĂUANU

2. Corul şcolar este chemat să aducă o contribuţie hotărîtoare, educativă şi instructivă, şi în felul său, unică. În primul rînd, corul trebuie să dezvolte dragostea pentru muzică, plăcerea de a cînta : apoi să realizeze o educaţie muzicală generală şi una vocală specială ; să se facă educaţie estetică — muzicală a elevilor.

3. Există, după părerea mea, şi astăzi o serie de prestigioase coruri şcolare.

Dar proporţia de masă dorită şi la un nivel calitativ corespunzător, nu se realizează din următoarele cauze :

— muzica continuă să fie şi azi un obiect secundar, considerat inferior celorlalte

— fiecare clasă are o oră de muzică pe săptămînă şi o treime de oră de **cor !** (adică 1 oră la 3 clase pentru cor).

— corul nu este obligatoriu în şcoală ! ! ! Elevul poate alege între cor, cerc sportiv, cerc literar etc.

— în cele mai multe cazuri direcţia şcolii nu sprijină activitatea corală.

Consecinţe :

— La cor vin numai copiii care iubesc muzica „de acasă" şi mulţi din aceştia sînt inapţi pentru cor din punct de vedere vocal.

— Majoritatea elevilor se duc la cercurile sportive (şi s-ar duce la cele de „muzică" uşoară, dacă ar exista).

Este în fine, uşor de înţeles ce eforturi supraomeneşti trebuie să facă profesorul care vrea să realizeze corul pe patru voci, cu un repertoriu variat şi realizat artistic...

4. Repertoriul existent, destinat corurilor şcolare este scris de multe ori în totală necunoştinţă de specificul respectiv. Elevii de liceu au limite vocale şi nu pot observa un ambitus prea larg sau o ţesătură vocală prea înaltă. Profesorul trebuie să facă transcripţii şi modificări în partitură pentru a putea cînta, de aici denaturări inerente.

Trebuie de aceea să compunem muzică pentru copii avînd în vedere posibilităţile vocale ale copiilor.

Un veritabil reviriment în activitatea ansamblurilor şcolare nu poate fi dus decît prin adoptarea unei noi atitudini faţă de această importantă formă a educaţiei estetice, prin îmbunătăţirea aproape radicală a repertoriilor.

Trebuie, în acest sens, acordată o atenţie cu totul deosebită creaţiilor corale ale înaintaşilor muzicii româneşti. Trebuie să ne îndreptăm de asemenea cu mai mult curaj spre repertoriu madrigalesc, cu posibilităţi reale de realizare la nivelul şcolii de cultură generală — creaţii ale prerenaşterii şi ale renaşterii, lucrări la 2, maximum 3 voci.

În consecinţă consider că problema esenţială a activităţii ansamblurilor corale şcolare rămîne aceea a repertoriilor, a materialului concret de lucru. Organizarea unor veritabile concerte corale, prin participarea unuia sau a două colective, rămîne de asemenea o necesitate indiscutabilă.

Caracterul stimulatoriu al acestor manifestări poate fi accentuat prin organizarea unor concerte „în deplasare" — schimbul între şcoli al propriilor ansambluri şi de ce nu, afirmarea, unor colective cu adevărat excepţionale, în viaţa muzicală a oraşului respectiv.

Prof. D. AVAKIAN

Excluzînd cazul cu totul special al şcolii de specialitate, şcolile de cultură generală au obligaţia fermă de a forma publicul de mîine al sălilor noastre de concert, fără a cărui colaborare, cu greu se poate concepe realizarea vieţii muzicale.

În acest sens ansamblul coral are misiunea nu de a forma corişti profesionişti ci ascultători înarmaţi cu un auz activ capabil să aprecieze, în limitele preocupărilor şi ale culturii generale proprii, creaţia muzicală audiată.

Acesta este motivul pentru care socot că activitatea din cadrul orelor de ansamblu coral trebuie conjugată cu parcurgerea în cadrul orelor de literatură muzicală, a principalelor etape ale istoriei muzicii.

De aceea, repunerea în drepturi, în cadrul programei şcolilor de cultură generală, a disciplinelor muzicale, cîntul şi teoria muzicii în ciclul primar şi secundar, literatura muzicală în ciclul mediu, dublate în fiecare etapă de activitate în cadrul ansamblurilor corale, rămîne o necesitate imperioasă a momentului actual. Căci o cauză principală a acestei „dispariţii" a ansamblurilor corale şcolare în anii din urmă, o constituie îndrumarea cu totul insuficientă a muncii ansamblurilor corale spre pregătirea exclusivă a serbărilor de sfîrşit de an, programul coral propriu zis căpătînd un rol adiţional în cadrul manifestărilor propriu zise.

Repertoriul însuşi al acestor formaţii este în momentul actual restrîns la genuri de lucrări cu o minimă importanţă în evoluţia viitoare a personalităţii elevului : cîntecele de gen au o pondere mult prea mare în programul de lucru al formaţiilor corale din şcoli. Să nu uităm că educaţia cetăţenească cunoaşte în şcoli, întreprinderi, instituţii şi în general în societatea noastră, forme multiple de realizare pe cîtă vreme educaţia muzicală şi estetică în general dispune încă în şcolile de cultură generală de mijloace modeste de împlinire.

AL. PAŞCANU

Bătrîna şi înţeleaptă afirmaţie a lui Kiriac că „soarta muzicii româneşti în şcoală se hotărăşte" e veche de cînd şcoala şi, schimbîndu-se adjectivul, e valabilă pentru toate ţările.

După regretabila acţiune în care muzica fusese exclusă din programa şcolară, s-a revenit la actul de cultură prin care a fost readusă.

Totuşi, rolul de cenuşăreasă acordat muzicii în programa noastră analitică, înghesuită de excesiva aglomerare a materiilor considerate „principale" ne oferă ocazia să asistăm melancolici la cele cincizeci de minute pe săptămînă dedicate muzicii, ceea ce înseamnă a cără apă cu ciurul, fiind vorba de o disciplină care trebuie să creeze reflexe.

Iată de ce, la ora actuală, soarta muzicii este hotărîtă de funcţionarea unor cutiuţe sau lădiţe de diferite dimensiuni, conţinînd tranzistori, condensatori, lămpi, rezistenţe, circuite şi alte substantive tehnice, adică : radioul şi televizorul care folosesc nu numai pri-

za la rețeaua electrică ci, mai ales, priza la public.

Nici prin gînd nu mi-ar trece să mă războiesc ca Don Quichotte cu acești uriași agenți culturali, de mare forță internațională. Pe nevăzute căi, ei ne aduc în casă și binele și răul.

Faptul că radioul ne oferă muzica de divertisment (pe care o ascultăm din plin), că organizează cicluri și emisiuni educative de toate genurile și pentru toate vîrstele, constituie o mare binefacere.

Totodată, însă, se strecoară — mai ales la televiziune — și destulă muzică ieftină, vulgară, prost cîntată, prea des lăsată pe mîna unor amatori, amatori nu atît de muzică cît mai ales de lansare.

Dar, fie că e vorba de o muzică de bună sau proastă calitate, abundența auditiilor la radio și televizor anestezează, producînd pînă la urmă o accentuată stare de *pasivitate* a publicului: oamenii nu mai cîntă.

Și cei mai sîrguincioși melomani încep să creadă că pasiunea pentru muzică poate fi satisfăcută numai prin audiții.

Dar a face tu însuți muzică, oricît de imperfect, este altceva decît a asculta aceiași lucrare în cea mai impecabilă interpretare, pentru că e un alt proces, pe un alt canal psihic și în sens invers, dinăuntru în afară, cu antrenarea și vibrarea propriei tale personalități.

Pentru a înțelege mai bine acest fenomen vom recurge la o comparație transferată într-un domeniu foarte familiar tineretului: sportul.

A asculta exclusiv muzica, fără a o practica este ca și cînd ai crede că faci sport, că obții un corp atletic, mușchiulos și armonic dezvoltat limitîndu-te să fii prezent pe stadioane, în tribune, la toate matchurile și întrecerile, aplaudînd sau fluierînd, cunoscînd sportivii cu tot palmaresul lor.

Omul contemporan — așa cum observă toți marii gînditori — riscă să devină victima propriei sale civilizații, mai precis a hiper-tehnicizării. În acest proces de „dezumanizare", *practicarea* unei arte, mai ales a muzicii, vine ca un excelent antidot pentru a sensibiliza psihicul, pentru a hrăni și dezvolta valorile morale și estetice, care, nestimulate la timp, se închistează.

Or, tocmai în această epocă, și nu numai la noi, instrumentele muzicale se împuținează în casele oamenilor.

Iată de ce reflectorul atenției ar trebui îndreptat asupra corului școlar, cel mai la îndemînă și, totodată, cel mai eficient, plasat la cea mai favorabilă vîrstă de asimilare.

Dar nu corul școlar stereotip, lipsit de atracție, sîcîitor pentru elevi, pe care majoritatea directorilor de școli l-ar vrea apărut peste noapte dintr-o cutiuță fermecată pentru fastul unei serbări, după care, tot așa, fără complicații, să-l pună la loc pînă la momentul următor, cînd va redeveni necesar.

Nu repertoriul de un fals sau perimat idilism, nu repetiții fade, nu corul tolerat la periferia vieții școlare, cu coriști aduși cu forța care-și fac lecțiile în timpul repetiției sau asistă apatici, obosiți de suprasolicitarea celorlalte materii.

S-ar cuveni într-o ipotetică înviorare un repertoriu școlar reîmprospătat — nu prea vast dar bine șlefuit — gîndit special pe îndelete și cu îndrăzneală. În el s-ar putea include marile succese ale unor vechi cîntece tradiționale românești care au învins timpul, piese corale preclasice, clasice, și romantice din repertoriul universal, la care s-ar adăuga piese dinamice, pline de nerv și ritm din care n-ar lipsi unele armonii disonante logic aduse, într-o firească intonație. *Un repertoriu care să fie executat, nu fiindcă trebuie, ci fiindcă place.*

În orice caz, se vor căuta și prefera piesele tratate contrapunctic, asigurîndu-se astfel melodicitate la toate vocile, evitîndu-se monotonia și lipsa de interes a vocilor de acompaniament.

Pentru reușita educației muzicale este absolut necesară și hotărîtoare instaurarea unui climat de considerație, atenție și atracție.

Să nu se uite că, spre deosebire de marea majoritate a celorlalte discipline, al căror obiectiv este acela de a informa, *muzica este o disciplină de formare.*

Utilitatea ei?

Dacă, din înaltul cerului, plasați într-o capsulă cosmică, am privi ambele emisfere ale pămîntului, și, cu ajutorul unei miraculoase invenții, am pătrunde cu vederea pereții caselor, am rămîne uluiți de numărul imens al oamenilor care ascultă muzica.

Dar mulți din ei o ascultă într-o stare de semiinvaliditate. O aud dar rămîn muți pentru că ei nu sînt în stare să cînte. Este unul din tributurile confortului.

În secolele trecute, oamenii și-au cîntat direct bucuriile și durerile, degajînd astfel acumulările care pot lăsa leziuni sau inhibări.

Nu vreau să susțin că prin corul școlar am găsi soluția salvatoare a realizării individului perfect. Dar sînt convins că, bine făcut, *acest mijloc de practicare a artei muzicale ar fi unul din factorii de nădejde pentru stimularea și crearea unor vibrații intime, umane, pentru încîntarea nobilă a unor momente de înălțare estetică, pentru realizarea unui sănătos sentiment de solidaritate.*

E un moment în care s-ar cuveni să mai verificăm drumul pe care mergem și să ne întrebăm dacă nu cumva abundența asimilării datelor și informațiilor cu caracter abstract nu astenizează, înăbușe sau blochează manifestările vieții afective creînd o preponderență a lucidității și obiectivizării, o indiferență, atingînd uneori tente de nepăsare.

Nu observăm oare prea des aceste simptome la mulți dintre tinerii noștri?

Nu sîntem datori să descongestionăm supra-solicitarea informațiilor, și să încercăm (cît nu e prea tîrziu) un echilibru al vieții spirituale prin dozarea activităților și a obiectivelor într-o proporție mai judicioasă?

Ar fi o eroare să se încerce remedierea acestei lacune prin adăugarea formală a încă unei ore de cor, cu obligativități, programe și întreceri.

Se impune, după părerea mea o restructurare nu numai a proporționalizării disciplinelor dar chiar a programei analitice a muzicii, care, în stadiul actual, oferind mai mult teorie decît practică, mai degrabă îl îndepărtează decît îl apropie pe adolescent de această artă.

Pentru realizarea acestui nou climat, s-ar cuveni corectată în primul rînd mentalitatea că muzica e o simplă „dexteritate" sau un simplu agrement.

Cu un spirit realist, sîntem totodată sceptici, pentru că ne dăm seama că asemenea profunde reforme nu se pot realiza de azi pe mîine, iar profunda inerție și rutină acumulate de zeci de ani de zile nu pot fi înfrînte cu una, cu două, într-o simplă anchetă publicistică.

...Și, totuși, dat fiind subiectul, nu m-am putut reține să nu visez cu ochii deschiși și cu stiloul în mînă.

...La urma urmei, cine știe?

Uneori, și visele se realizează... mai ales cînd intervine și ministerul de resort.

material realizat de

IOSIF SAVA

Concepții renascentiste despre muzică

de Cristian Ghenea

Unul dintre idealurile umanismului renascentist l-a constituit concepția asupra universalității și varietății cunoștințelor. Acest concept, apărut la frontiera dintre veacurile al XV-lea și al XVI-lea, ca și altele, a pătruns în Țările Românești. Este momentul în care Baldassare Castiglioni descrie îl Il Cortegiano (1528) calitățile omului perfect — calități care-l voiau spadasin și dansator, capabil să discifreze o partitură muzicală, să cînte o arie la un instrument. Alături de acestea mai figurează și necesitatea studierii aprofundate a limbii și literaturii latine și eline, studiul oratorilor și al istoricilor. Deci, muzică, litere, retorică și istorie. De la caz la caz, acestora li s-au mai adăogat și altele, conform concepției celui care formula enunțul.

Momentul istoric la care ne raportăm cuprinde și în țara noastră figuri puternice, de oameni de artă, de oameni culți. Macarie Ieromonahul aduce tiparul de la Veneția și în predoslovia Octoihului său scos de sub teasc la 1510 cere părerea celor ce cîntă, scriu și citesc, tineri, maturi sau bătrîni. Daniil de la Cozia, demestic, deci conducător al corului mănăstiresc, are relații cu cercetătorii clasicismului elin din acel fine al veacului XV ; Nicolau Olahus românul argeșean, umanist cunoscut nu numai acum, are strînse relații de prietenie cu Erasmus din Rotterdam ; Hyeronimus Ostermayer este organist, diplomat și istoric al timpului său etc.

O figură la fel de pregnantă o constituie fără îndoială Eustatie Protopsaltul Putnei. Biografia sa este încă în mare măsură rămasă necunoscută. Totuși în manuscrisul său din 1511 citat de noi și apoi de prof. Gh. Ciobanu afirmă, printre altele că era „demestic", deci și el ca și contemporanul său de la Cozia conducea un cor antifonal, similar celor ce existaseră în marile basilici bizantine.

În cadrul lucrării sale apare la un moment dat o criptogramă în care se autodefinește ca pe un cunoscător și adept al artelor liberale clasice. Este vorba de o criptogramă decorativă alcătuită dintr-un cadru și patru cartiere, un quadrivium. Cadrul realizat în alfabetul glagolitic pe care știa să-l utilizeze, ca dealtfel și pe cel grecesc etc. indică faptul că avem deaface cu lucrarea originală a lui Eustatie — adică „aceasta este creația lui Eustatie" — iar în cele patru despărțituri se indică cele patru științe : gramatica, muzica, retorica și filtele.

Enumerarea științelor cunoscute denotă că avem deaface cu un om cult, care probabil că le-a practicat și ne produc o imagine și asupra concepțiilor protopsaltului putnean cu privire la știință.

Eustatie era un foarte bun caligraf și utilizează în manuscrisele sale cinci alfabete în afară de cel elin. Desigur că prin copierea din alte manuscrise grecești sau prin scrierea unor cîntări în limba greacă dovedește cunoașterea profundă a acestei limbi la fel de bine ca și a slavonei. Aici s-ar putea aduce și un mic amendament, anume că în unele cazuri apare pluralul românesc — filte-*le*, aleluiare-*le*. Ne întrebăm însă dacă nu cumva cunoștea limba latină, dacă nu cunoștea de fapt în acest caz lucrările unor gramaticieni și filozofi latini ca Isidorus, Censorinus, Cassiodorus etc. — fie prin intermediul lucrărilor care atunci la limita dintre veacul XV—XVI-lea erau readuse la lumină de Renaștere.

În acest caz, enumerarea științelor capătă un aspect deosebit de important pentru actele de cultură din țara noastră la acea vreme. Astfel, deși la începutul manuscrisului realizează o foarte scurtă prezentare a sistemei de notație muzicală, apare ca îndoielnic faptul că termenul de *gramatichie* să aibă sensul de *gramatică muzicală*. Aceasta cu atît mai mult cu cît el reapare în literatura de specialitate, destul de tîrziu, anume în veacul XVIII.

Muzica, interpretarea ei, desigur că Eustatie o cunoștea și în acest cadru apare cu sens propriu. Muzica era una dintre disciplinele permanente încadrate între artele liberale. Unul dintre primii care enunță acest fapt a fost Cicero.

„.... omnia fere, quae sunt conclusa nunc atribus dispersa quondam fuerunt : ut in musicis numeri et voces et modi ; in geometria lineamenta formae intervalle magnitudines ; in astronomia coeli conversio ... ; in gramaticjs"... etc. Pornind de aici, de la enunțarea artelor liberale, muzica, geometria, astronomia, gramatica etc. Cicero își întregește concepția în Tusculane, unde afirmă : „summam eruditionem graeci sitam censebant in nervorum vocumquae cantibus ... nec qui nesciebat (musicam) satis exultus doctrina putabatur".

Seneca consideră locul artei muzicale între geometrie și aritmetică : „musicam mediam inter geometriam et arithmeticam possuit". Ideia este preluată în multe rînduri, lista științelor liberale evoluînd pînă la scolastici, umaniști și mai tîrziu, conform concepțiilor, deci a necesităților epocilor respective.

Spartianus, Lampridius, Censorinus, Lactantius, Macrobius și Augustin, Martianus Capella, Isidorus, toți aceștia și foarte mulți alții aduc liste de științe liberale între

care muzica figurează ca o permanență, pe cînd între celelalte discipline pot exista diverse modificări.

Astfel și gramatica se găsește aproape în permanență pe primul sau al doilea loc. În lista dată de către Eustatie mai apar retorica și filtele. Retorica figurează de multe ori, precum se știe ea fiind considerată una dintre științe, pe cînd filtele — aici termenul indică sensul de știință, sau scriere ascunsă — înseamnă de fapt arta criptografică. Reiese deci clar că Eustatie a cunoscut clasificările dintre care și-a ales una proprie.

Desigur că spiritul umanist ajunsese și pînă în Moldova. Studenți moldoveni ca Paul de Molda sau Mihail din Baia și încă mulți alții învățau în universitățile de la Praga, din Polonia, uneori chiar mai departe la Veneția, Padova sau Roma. Ori acolo, științele liberale erau practicate, muzica fiind una dintre disciplinele de bază fără de care studiul era considerat incomplet. Din acest motiv, quadriviumul lui Eustatie înseamnă nu numai faptul că el cunoștea disciplinele respective, ci și că se încadrase într-o disciplină filozofică specifică momentului.

Cu aproape un veac și jumătate mai tîrziu apare însă o nouă enunțare a listei acestor științe, încadrată de data aceasta în definirea cuvîntului *pravilă*. La 1652, în Tîrgoviște se tipărește după cum se știe *Îndreptarea legii*. În predoslovia datorită mitropolitului Ștefan se dau sensurile termenului de pravilă. Între acestea figurează și următorul :

„*Pravilă se chiamă și alte meșteșuguri multe ale meșterilor dascăli, adică carii au meșteșugit gramatichiia, filozofia și vrăciuirea și cari au meșteșugit cîntarea*".

Iată deci că și în acest text tîrziu apare cuvîntul *gramatichiia* ca și la Eustatie. Este cert că nu poate fi vorba de nici o metodă de muzică ci de gramatică propriuzisă. Ca științe noi față de cele enunțate de către Eustatie apare filozofia și medicina, iar la sfîrșit arta muzicală pe care o cuprinsese și cîntărețul de la Putna.

Mitropolitul Ștefan s-a inspirat în scrierea predosloviei din Syntagma lui Matei Vlastares.

Matei Vlastares și-a redactat Syntagma în jurul anului 1335. Textul acestei colecții de legiuiri, grupate sub titlul de mai sus a circulat în țara noastră sub forma a mai multor manuscrise. Unul dintre acestea într-o redactare slavonă, mss. slav 131, a fost copiat la mănăstirea Neamț, la 1472.

Un altul mai tîrziu și mai complet, care a trecut prin mai multe mîini, este cel de la mănăstirea Bistrița (Vîlcea), manuscrisul slav 286, redactat la începutul veacului XVI. Pravila respectivă a fost donată mănăstirii de către doamna Despina, soția lui Neagoe Basarab. Acest lucru s-a putut petrece deci în primele trei decade ale veacului XVI. Ca și textul de la Neamț și acesta este redactat tot în slavonă.

La filele 5 a Pravilei de la Bistrița apare textul cunoscut :

Правила же се именованїе и многымн и ны нмн прнетоу, словесньнхъ хытростїн хоудожникы, и грамат'нкї юбохтрнкшен, и философн, и кратїе и сътнннїа п'ѣснемъсъ сложінкшен.

pe care, ulterior îl preia și Îndreptarea legii. Ceea ce pare interesant, este o adnotare datorită lui Udriște Năsturel care face note marginale. În acest caz, el subliniază tocmai acest pasagiu :

„*Uezi numirea aceasta ce este pravilă*".

Deci și pe el, ca și pe mitropolit îl interesează definiția aceasta — dată sub formă de quadrivium. Adnotarea lui Udriște a fost făcută în anul 1636, deci cu 16 ani mai înaintea apariției Îndreptării legii. Acest fapt indică interesul pe care-l mai purtau încă la începutul veacului XVII, unii oameni de cultură din țara noastră, artelor liberale.

Textele slavone care au circulat în țara noastră au reprezentat de fapt traducerea directă a textului, J. P. Migne — realizatorul cunoscutei colecții de patrologie greacă și latină — traduce astfel :

„Haec autem canonis appellatio a multis etiame aliis liberaliam artium", ultimele cuvinte fiind subînțelese în textul grecesc original.

Cert este că această temă, pe lîngă practicarea și legarea artelor liberale de învățămîntul veacurilor XVI—XVII, a preocupat pe mulți oameni de cultură din țara noastră. S-ar putea să fie una dintre reflectările tîrzii ale Renașterii pe meleagurile noastre.

De aici decurg două concluzii — una cu privire la existența unei concepții privind artele liberale, deși tîrzie, iar cealaltă cu privire la muzică. Așa dar, la începutul veacului XVI — manuscrisul putnean a fost redactat între 1504—1511 — apare pentru prima oară în istoria noastră o listă a științelor, a așa ziselor arte liberale, aproape calchiată pe cea clasică, confirmă cele enunțate încă din secolul V de către Isidorus in „Etymologiarum libris".

8. etym I, 2. 1. : disciplinae liberalium artem septem sunt. prima grammatica ... secunda rhetorica ... dialectica congomento logica ... quarta arîtmetica ... quinta musica ... sexta geometria ... septima astronomia".

Iată deci — prima geometria, a doua retorica, a treia dialectica și a cincea muzica De sigur că pe parcurs, unele științe s-au despărțit de trunchiul artelor liberale, fiind însă înlocuite ulterior. Apare astfel, în veacul XVII, vrăciuirea ceea ce numim noi astăzi medicina.

Această suprapunere dovedește, fără comentariu de prisos, faptul că în concepția vremii, omul cult trebuie să posede anumite discipline. Muzica avea deci un rol important nu numai acel de divertisment sau rolul cultic. Ea constituia unul dintre punctele de bază ale culturii epocii.

O a doua concluzie este cea a existenței unei concepții relative la artele liberale prin acceptarea și practicarea lor.

În mijlocul veacului XVI, învățămîntul din țara noastră prevedea cunoașterea lor. Astfel apare la Brașov datorită lui Honterus, lucrarea intitulată Odae cum Harmoniis, care îmbină o serie de opere poetice ale clasicilor latini, cu melodii contemporane autorului. La Iași, mărturisesc unii călători străini, în timpul domniei lui Vasile Lupu, deci contemporan cu „Îndreptarea legii", învățămîntul cuprindea toate artele liberale cuprinse pe lista clasică — deci gramatica, aritmetica, astronomia, filozofia și muzica.

Se poate considera că și în țara noastră, în timpul veacurilor XVI—XVII, artele liberale au fost practicate, muzica figurînd cu asiduitate. Syntagma lui Mathei Vlastares a circulat în diferite manuscrise începînd din veacul XV, dar este îndoielnic să fi pornit numai de acolo practicarea artelor liberale. Ele au înflorit pe teritoriul țării noastre, ca de altfel în întreaga Europă, ca urmare a unei concepții generale cu privire la cultură.

Retrospectivă

Luna decembrie a actualei stagiuni a marcat prin numărul mare al manifestărilor concertistice, prin abundența primelor audiții românești ca și prin diversitatea de forme și conținut a muzicii prezentate un neîndoielnic punct de apogeu, menit să ne dea sentimentul unei plenitudini de forțe și posibilități, capabile să asigure capitalei noastre climatul creator al unui oraș cu o bogată viață artistică. În afară de periodicitatea concertelor simfonice, susținute săptămînal de cele două formații, orchestra Filarmonicii „G. Enescu" și cea a Radioteleviziunii, cîteva grupări camerale create în ultimii ani au cuprins în programele lor pe lîngă capodoperile trecutului și cîteva piese, semnificative prin problematica lor, ale contemporaneității. Pe lîngă soliștii și dirijorii noștri, concertele simfonice s-au îmbogățit în cursul acestei luni cu colaborarea unor artiști de mare prestigiu internațional ca Aldo Ciccolini, Gabriel Tacchino, Valeri Klimov și alții. La toate acestea trebuie să adăugăm, pentru a completa imaginea generală a abundenții și calității concertelor lunii decembrie cele două seri de Trio-uri, susținute de tînăra formație polonă „Trio din Cracovia" și de excelenta grupare similară autohtonă alcătuită din Valentin Gheorghiu, Ștefan Gheorghiu și Radu Aldulescu. Ca un spor de interes la bogata desfășurare muzicală a perioadei de care ne ocupăm s-au adăugat și două recitaluri solistice, unul susținut de Aldo Ciccolini, celălalt de Gheorghe Halmoș.

Notăm în treacăt aceste două recitaluri pentru că în ultima vreme am fost văduviți de prilejul de a cunoaște într-o singură seară, sinteza diferitelor fațete ale personalității interpretului în confruntarea cu marile stiluri muzicale. La penuria de recitaluri solistice din prima parte a stagiunii, cele două seri oferite de Ciccolini și Halmoș au înviorat atmosfera și au dovedit constantul interes al publicului pentru forma de înaltă exigență artistică care este recitalul solistic.

Chiar și din această sumară semnalare a diversității concertelor lunii decembrie rezultă dificultatea pentru cronicar de a stabili o ierarhie valorică a manifestărilor. Vom adopta deci în cele ce urmează ordinea cronologică subliniind primele audiții românești, care, în luna de care ne ocupăm ne-au fost oferite cu generozitate și spirit de emulație fecund atît de orchestra Filarmonicii cît și de orchestra Radioteleviziunii, aceasta din urmă promovînd cu o predilecție îndătinată premierele muzicale.

Pe această linie de observație constatăm că primele audiții simfonice din cursul lunii decembrie reprezintă rodul evoluției creatoare a tuturor generațiilor de compozitori români, de la vîrstnicii Marcel Mihalovici și Zeno Vancea pînă la tinerii Wilhelm Berger și Alexandru Hrisanide, atît de diferiți ca preocupări și tendințe stilistice.

În concertul din 7. XII 1967, dirijorul Emanuel Elenescu, acest serios muzician, a prezentat într-un program echilibrat și în același timp spectaculos prin prezența ca solist a pianistului italian Aldo Ciccolini, lucrarea „Simfonia variata", op. 82 a excelentului compozitor de origină română Marcel Mihalovici, membru activ al prestigiosului Institut de France, personalitate reprezentativă a muzicii europene. Dedicată lui Igor Markevitch și Asociației concertelor Lamoureux, „Simfonia variata" datează din 1960 și a fost executată în premieră mondială de orchestra „Tonhalle" din Zürich, sub bagheta lui Hans Rosbaud. Marcel Mihalovici rămîne prin întreaga sa creație, extrem de diversă ca forme și genuri, un compozitor, din păcate prea puțin cunoscut la noi, excepție făcînd primele sale lucrări de stil și inspirație folclorică românească. În „Simfonia variata", în Cvartetul de coarde ca și în liedurile executate în zilele ultimului Festival Enescu el ne apare în ipostaza unui artist, profund atașat de principiile ordonatoare ale marii tradiții muzicale clasice și preclasice. De formă tripartită, „Simfonia variata" începe în mod original cu o „Introduzione e tema", face un popas într-un ciclu median de „Variazioni" și se încheie cu o formă clasică de sonată. Această concepție structurală aparte este justificată de verva și bunul gust afirmate pe parcursul discursului muzical, de fantezia și magistrala tehnică a orchestrației. Umorul, pe alocuri stravinskian și lirismul de esență romantică se îngemănează tot timpul în paginile acestei partituri, pe care orchestra Radio și dirijorul ei au pus-o într-o lumină captivantă. În completarea programului, E. Elenescu ne-a prezentat cu concursul unui excelent „Concertino" unul din cele 12 Concerti Grossi, care alcătuiesc laolaltă culegerea „L'Estro armonico" a inspiratului preclasic italian Antonio Vivaldi.

Concertul op 3 nr. 11 în re minor, atribuit mult timp pe nedrept lui W. Fr. Bach este o muzică înaripată a bucuriei și elevației, care sondează în partea lentă zonele adînci ale trăirilor interioare pentru a ne readuce în finalul jubilant, cu vocile lui conduse în alerte imitații, la același sentiment de eliberare spirituală prin bucuria artei și frumuseții, atît de specific marilor maeștri ai barocului.

Alcătuit pe principiul șocului psihologic programul dirijat de E. Elenescu s-a încheiat cu grandiosul Concert în Si bemol major de Brahms, în interpretarea lui Aldo Ciccolini.

Aldo Ciccolini n-a mai concertat la noi de la Festivalul „G. Enescu" 1964, cînd a lăsat impresia puternică a unei mari capacități intelectuale și instrumentale puse în serviciul artei pianistice. Artistul italian a realizat atunci cu o grandoare egalată doar de subtilitatea pătrunderii psihologice a stilurilor abordate, Concertul Nr. 2 în sol minor de Procofiev, atît de rar cîntat, completînd surprinzătoarea amplitudine a personalității sale cu un recital în care primul caiet de „Preludii" de Debussy a fost trecut prin umbrele și luminile unei concepții de un extrem rafinament sonor, în timp ce dificila „Wanderer Phantasie" ne-a vorbit cu toate glasurile nobilului patos schubertian. Revenirea sa printre noi a răspuns așteptării publicului și a fost o izbîndă obținută de OSTA. Nu putem uita, de asemeni, generozitatea cu care același Aldo Ciccolini, care a frecventat pe marele nostru Enescu in ultimii săi ani, ne-a dăruit pe gravura fină a unui disc „Electrecord" o mică antologie de bijuterii muzicale, cîteva sonate de Scarlatti, realizate cu o pre-

cizie inginerească şi cu o bucurie italiană a sunetului frumos. De astă dată, Aldo Ciccolini, pianist modern, în accepţia perfecţiunii discografice a mijloacelor sale tehnico-expresive, a întreprins un amplu turneu în ţara noastră (11 concerte simfonice, un recital şi un nou disc „Electrecord") cu două monumentale piese concertante, Concertul în Mi bemol major de Beethoven şi cel în Si bemol major de Brahms. Cînd asculţi după atîţia ani un artist pe care-l admiri, în mod firesc eşti atent la elementele noi care-i definesc personalitatea. Prima impresie, adesea cea mai corespunzătoare adevărului a fost că artistul a atins un anumit grad de profunzime a expresiei care-l detaşează aproape complet de preocuparea perfecţiunii tehnice, care de altfel a devenit la el o a doua natură. În interpretarea dată de Ciccolini grandiosului Concert de Brahms ne-a captivat relieful pătrunzător, temeinic gîndit şi însimţit al tematicii, tempourile aşezate, varietatea gradaţiilor dinamice şi mai ales excelenta sa mînă stîngă, condusă cu un simţ acut al armoniei şi vocilor grave atît de specifice gîndirii muzicale a marelui neo-romantic. Severitatea meditativă şi perfectul „legato" cu care a trasat amplele linii melodice ale părţii lente, consecvenţa respectului pentru semnele dinamice ale partiturii, robusteţea ritmică şi sonoritatea virilă din Scherzo, umorul bonom şi popular-vienez pe care a ştiut să-l imprime finalului, toate aceste probe de retrăire autentică a textului, cu simplitate, fără manierisme, au constituit pentru cei mai mulţi dintre auditori, dovada peremptorie a unei autentice comuniuni cu spiritul muzicii brahmsiene.

Un fermecător supliment de Albeniz, din care iradia lumina Spaniei care cîntă şi dansează cu pasiune şi cîteva valsuri de Schubert-Liszt ne-au dat măsura unei autentice vocaţii de muzician, care ştie să dea pianului, instrument neutral-abstract, o multitudine de culori şi de modalităţi expresive, rar întîlnite. Numai marii artişti pot realiza cu atîta desăvîrşire piese miniaturale. Meritul lui Ciccolini este cu atît mai mare cu cît aflăm că a dispus de o singură repetiţie cu orchestra şi doar de cîteva ore pentru reluarea grandiosului Concert, căci el venise încredinţat că avea de cîntat Concertul Nr. 5 de Beethoven.

La interval de o săptămînă, Joi 14 XII, Ciccolini a susţinut în sala Ateneului Român, sub egida Filarmonicii „George Enescu" un recital, şi, — dacă memoria nu ne înşeală — cel dintîi recital de pian al actualei stagiuni.

Programul diviza interesul publicului între piese ale marelui repertoriu ca Sonata în Si bemol major (op postum) de Schubert, „Prelude, Choral et Fugue" de Franck şi un şir de lucrări de Debussy şi Chabrier. Admirabilă este la pianistul italian uşurinţa cu care stabileşte un contact imediat cu instrumentul sortit ca mijloc de exprimare pentru o seară întreagă. Dar instrumentul l-a trădat. Către sfîrşitul recitalului suna dezacordat. „Lungimile cereşti" ale sonatei de Schubert, care apar în prima din cele 4 mişcări ale acestei ample lucrări, au devenit la Ciccolini o pasionată aventură a urmăririi şi reliefării translaţiilor armonice, o dezvăluire în timp a senzului psihologic al modulaţiei infinite, cu care nemuritorul vienez ştia să-şi nuanţeze sentimentele şi gîndurile. Poate că ultimele mişcări, de o vervă şi un antren atît de vienez, au trădat o oarecare rezervă afectivă. Sau poate că s-a afirmat în aceste părţi o concepţie proprie, umbrită de melancolia şi presentimentul morţii apropiate a creatorului, căci Ciccolini are asupra oricărei lucrări intrate în repertoriul său atît de amplu, o perspectivă personală. Este posibil ca pe unii auditori să-i fi surprins prezentarea lucidă, de exigent auto-control, evitînd orice alunecare spre extaz şi contemplaţie, cu care artistul a interpretat Preludiul, portalul celebrului triptic Franckian. Dar grandoarea cu care a construit Coralul şi a etajat sonor suprapunerile polifonice din ampla Fugă finală au fost, credem, unanim convingătoare. Cu deliciosul „La plus que lente", cu suava şi irizata sugestie de mişcare valsantă şi cu piesa de un exotic şi poetic programatism „L'isle joyeuse" maestrul ne-a arătat cît îi sînt de familiare creaţiile marelui Claude Debussy. Facem totuşi o rezervă faţă de tempoul prea viu cu care a fost parcurs poemul debussyst „L'isle joyeuse". Recitalul s-a încheiat cu 3 piese de Chabrier, compozitor socotit minor, dar care reprezintă, printre alţii şi pentru Stravinsky, un exponent notabil al spiritului muzical galic. Ultima dintre aceste miniaturi, „La bourrée fantasque" a fost realizată cu anvergură instrumentală şi cu o dăruire cuceritoare. Nu putem uita dintre bisurile acordate în cele două concerte ale lui Ciccolini „Intermezzo în La major" de Brahms, realizat cu o aderenţă la fluxul melodico-armonic de-a dreptul pătrunzătoare. Credem, că exprimăm dorinţa publicului, de a reauzi cît mai curînd pe Aldo Ciccolini la Bucureşti.

În concertele orchestrei Filarmonica din 8/9 decembrie, desfăşurate sub conducerea muzicală a lui Em. Elenescu prima audiţie românească a fost Simfonietta a 11-a de Zeno Vancea. Fidel principiilor tradiţionale ale tematismului şi formei, Zeno Vancea şi-a integrat şi acest recent opus pe linia unei concepţii estetice consecvent urmărite de-alungul carierii sale creatoare. Făurindu-şi un stil personal din transfigurarea subtilă a elementelor ritmice şi melodice ale folclorului, Zeno Vancea şi-a creat ca şi Bartok, un limbaj propriu, pe fundamentul obiectiv al graiului popular. Melodica sa sensibilă, bogat cromatizată, se afirmă în desene clare într-o ţesătură polifonică. Cu momente camerale aierisit orchestrate şi cu tutti-uri simfonice de amploare sonoră, muzica Simfoniettei a 11-a solicită şi reţine interesul auditorului pe parcursul celor 3 mişcări ale ei. În acelaşi concert am reauzit pe violonistul sovietic Valeri Klimov cîntînd ca un demn reprezentant al excelentei şcoli violonistice căreia îi aparţine Concertul de Beethoven. Este un artist care ştie să-şi integreze cu mult sens cîntul în ampla simfonie beethoveniană. El îşi dozează sonoritatea, mlădiind-o după senzul agogic al frazei, realizînd un stil cantabil de o nobilă expresivitate. Piesa de încheiere a programului a fost „Simfonia op 25 pe un cîntec muntenesc francez" de Vincent d'Indy.

Cu suflul ei romantic, Simfonia aceasta pe o temă cevenolă, care pe vremuri era considerată piesă solistică, îşi păstrează un aer naiv, vetust dar sincer. La o atentă audiere şi urmărire a partiturii ea ne apare ca o lucrare epigonică, scrisă în spiritul concepţiei ciclice franckiene, dar fără suflul profetic al seraficului maestru. Ea ne-a fost redată într-o bună execuţie atît de orchestră cît şi de solistul pianist Corneliu Gheorghiu.

La 15/16 decembrie orchestra Filarmonicii şi-a deschis concertele dirijate de Nicolae Boboc cu admirabila piesă „Muzică pentru Radio" de Filip Lazăr, compozitor a cărui creaţie este adesea uitată de orchestrele noastre. Arcuită din largi desfăşurări melodice această muzică destinată audiţiei radiofonice aduce ecouri folclorice rafinat asimilate. Execuţia ei solicită participarea afectivă şi efectivă a unei formaţii de suflători de lemn, doi corni,

trompetă și cvintetul coardelor. Este o muzică de discretă expansiune lirică, echilibrată și de bun gust, menită să fie ascultată cu plăcere.

Solistul celor două concerte a fost tînărul pianist francez Gabriel Tacchino, posesorul unui șir de premii cucerite la concursurile de prestigiu internațional ca Marguerite Long, Geneva, Vercelli, Bolzano și Neapole. Colaborator al unor dirijori de prestigiul lui Monteux, Cluytens, Paray, von Matacik, Prétre, Tacchino este un pianist care posedă toate elementele necesare unei cariere concertistice. O sonoritate generoasă, un sentiment profund și viril, un dinamism axat pe o concepție metrică și ritmică neconcesivă, o tehnică de aleasă educație și un temperament comunicativ, acestea sînt calitățile demonstrate de Gabriel Tacchino în interpretarea Concertului Nr. 3, în Do major de Procofiev. Bisurile acordate la cererea publicului, un Studiu de Scriabin, „Pastourelle" și „Mouvement perpetuel" de Poulenc au relevat lirismul nobil al tînărului pianist, pe care am dori să-l reauzim concertînd la București. Piesa dirijorului a fost de astă dată Simfonia a IV-a, „Romantica" de Bruckner pe care N. Boboc a redat-o într-o versiune gîndită, elaborată.

Luni 11 XII sala mică a Palatului Republicii Socialiste România a adăpostit un număr extrem de redus de fideli ai muzicii de cameră, veniți să asculte o formație necunoscută la noi, „Trio din Cracovia", ajunsă la un nivel interpretativ, am putea spune exemplar.

Pianistul ei, Jerzy Lukowicz, este un Laureat al Concursului internațional „George Enescu" din 1961, ceilalți doi membrii ai grupului fiind tinerii profesori ai Conservatorului din Cracovia, violonistul Andrei Corfalik și violoncelistul Krzystof Okon. Ei au parcurs un program alcătuit din Trio în Si bemol major op 8 de Brahms, Trio de Debussy (oferit în locul Trioului de Chopin) și Trio op 67 de Șostacovici, lăsîndu-ne impresia unei călduri comunicative, a unei sensibile mlădieri dinamice și a unei probități muzicale ieșite din comun. Remarcabil a fost faptul că întreg acest program dificil, din punct de vedere psihologic și instrumental, a fost executat fără știme, fără personajul mut al întorcătorului de pagini, într-un autentic stil concertistic, care departe de a dăuna atmosferei de cameră a conferit execuției un spor de spontaneitate. Am regretat absența de la acest concert nu numai a publicului amator de muzică de cameră, dar mai ales a practicienilor acestei forme înalte a artei sunetelor, membri ai diferitelor formații înjghebate în ultima vreme de noi.

Două zile mai tîrziu am ascultat în aceeași sală concertul formației „Musica Nova" într-o „seară contemporană", executînd cu o prestigioasă siguranță instrumentală un program alcătuit exclusiv din prime audiții.

Animatoarea formației, care în scurt timp de la fondarea ei și-a asigurat o excelentă reputație, pianista-compozitoare Hilda Jerea a mobilizat în parcurgerea unui interesant program un grup de instrumentiști dotați și chiar excepționali ca Aurelian Octav Popa, Mircea Opreanu, Valeriu Pituleac, Cătălin Ilea, Alexandru Lăscaie, Boris Boicu și Nicolae Albulescu, membrii ai orchestrei simfonice a Filarmonicii „G. Enescu".

Răspunzînd unei obligații civice de sinceritate vom mărturisi că lucrări ca „Morsima-Amorsima" de Iannis Xenakis sau „Genesis I" de H. M. Gorecki ni s-au părut a se menține într-o sferă a experimentalului pur, a căutării de laborator sonor, deci într-o zonă cu totul străină de ideile tradiționale de comunicare și mesaj. Pe de-asupra mi se pare excesiv de ostentativă intenția ermetică a acestei muzici care pe lîngă apelul la ineditul sonor recurge la titluri erudite care ar presupune din partea auditorilor cunoașterea unor limbi moarte, pe care nici chiar interpreții nu le cunosc. Nimeni n-a știut, nici chiar programul de sală, să ne explice termenii antitetici „Morsima-Amorsima" și dece „Genesis" poartă numerotarea 1.

Dar „Musica Nova" ne-a oferit și momente de relaxare și chiar de delectare. Un asemenea moment a fost interpretarea pe care excelentul clarinetist A. O. Popa a dat-o Sonatei „Incantație" de Myriam Marbe. Din instrumentul limitat la sfera melodiei și ritmului, Popa știe să extragă culori timbrale inedite, dînd impresia că sunetele sînt emise prin mai multe instrumente. În sine, lucrarea tinerei compozitoare Marbe ne-a convins prin logica fluxului monodic, prin trecerea gradată abil construită, de la îngînarea unor mici grupuri de sunete și ritmuri, la expansiunea cantabilă a ultimei secțiuni. Este o muzică pătrunsă de un autentic filon liric.

Din întregul program, pus la punct cu o exigență artistică exemplară s-au desprins, prin justificarea lor rațională și emoțională două lucrări: „Concertino per la Musica Nova" pentru pian, vioară, violă, violoncel și clarinet de Adrian Rațiu și „Piese pentru pian preparat și cvartet de coarde" de japonezul Toshiro Mayuzumi. Era evidentă în lucrarea lui Adrian Rațiu o certă legătură cu unele valori tradiționale ale muzicii și mai ales cu unele elemente de limbaj ale ultimului stil enescian. Conciliind principiul concertant cu acela al formei și chiar al periodicității tematice, Adrian Rațiu își țese cele 5 părți ale interesantei sale lucrări din mici nuclee tematice, din permanența persistentă a unor cromatisme, cu care explorează cu finețe întregul ambitus al grupului instrumental căruia și-a destinat muzica. Cu un deosebit rafinament sonor au fost realizate cele „3 piese-Prolog, Interludiu și Final" pentru pian preparat și cvartet de coarde, ale compozitorului nipon. Creația acestuia, consacrată de cîteva premii internaționale, confirmă capacitatea muzicii noi de a trece din faza căutărilor de laborator în acea a sintezelor și realizărilor. Pianul preparat cu ușoare intervenții are o sonoritate primitivă, de instrument tradițional nipon și acest efect sonor nu este singurul care axează cele 3 piese într-un climat național și geografic propriu muzicii japoneze.

Am lăsat la urmă lucrarea lui Dumitru Buchici, „Divertisment pentru sextet instrumental" (clarinet, vioară, violă, violoncel, pian și percuție). Este o muzică sinceră, comunicativă, justificîndu-și întru totul titlul, căci conținutul ei tematic este cu adevărat divertisant. Ea este însă creată cu o logică interioară și cu o spontaneitate, de altfel foarte potrivită cu motivele și stilurile de jazz la care face aluzie, pe care le îmbină cu altoiuri melodice și ritmice autohtone.

„Seara de muzică contemporană" a formației „Musica Nova" se înscrie printre cele mai bune performanțe interpretative ale lunii decembrie. Cu o singură rezervă: ar fi regretabil ca o atît de bună grupare camerală să se limiteze în a susține concerte destinate aproape exclusiv muzicienilor, compozitori, interpreți și prieteni ai acestora. Ea trebuie să înfrunte marele public cu programe care să concilieze judicios dreptul la o bună prezentare atît a capodoperilor trecutului cît și a creației contemporane.

„Tribuna Tinerilor soliști", o valoroasă inițiativă a orchestrei Radioteleviziunii, a devenit în ultima vreme un mijloc eficient de afirmare și stimulare a viitorilor interpreți. La 19. XII, concertul „Tribunei" s-a desfășurat sub conducerea muzicală a dinamicului șef de orchestră Iosif Conta. Din cei 4 tineri soliști, acompaniați cu dezinvoltură și suplețe, într-un cuvînt cu o nedezmințită stăpînire a stilului concertant, ne-a cucerit talentul tînărului pianist Vlad Conta, un real temperament solistic, care, în interpretarea Concertului în Re major de Haydn a demonstrat o sumă de calități, puse în valoare de o serioasă îndrumare pedagogică. Înclinînd spre virtuozitate. Vlad Conta, încă elev al Școlii medii de muzică (clasa a VIII-a) posedă o tehnică cursivă și strălucitoare, o inteligență a frazării și o firească vivacitate tinerească, ce merge mînă în mînă cu o stăpînire promptă a reflexelor. Că aceste calități se vor putea dezvolta multilateral și armonios în viitor ne-au dovedit cele 3 bisuri de Schumann-Paganini, Bartok, Grieg.

Studentă în anul III în clasa prof. Liana Pasquali de la Conservatorul „C. Porumbescu", harpista Elena Gantolea a pus în lumină o muzicalitate nativă și o reală stăpînire tehnică în interpretarea unui Concert de Ditter v. Dittersdorf, lucrare de un farmec melodic mozartian, dar lipsită de magistralul simț al proporțiilor și formei prezente în piesele concertante ale maestrului din Salzburg. Un acompaniament discret a reliefat sonoritatea diafană a instrumentului atît de ingrat pe plan solistic. Două suplimente, „Preludiu, feerie și dans" de Tournier și un „Studiu" de Dizi au subliniat calitățile de muzicalitate și îndemînare instrumentală ale tinerei soliste. Cu elan, cu sens în frazare și mai ales cu un ton rotund a parcurs în același program Concertul de Saint-Saens, tînărul violoncelist clujean Dorel Fodoreanu (elev al prof. G. Iarosevici). Este un debut care constituie o treaptă spre viitoare împliniri. Interesanta „Tribună" s-a încheiat cu „Introducere, coral și fugă" de Johann Nepomuk David, lucrare minoră, interpretată cu o apreciabilă stăpînire a resurselor expresive ale dificilului instrument de tînărul organist al Bisericii Negre, Echart Schlandt.

La 20 XII în sala mică a Palatului Republicii Socialiste România pianistul Gheorghe Halmoș și-a susținut recitalul „Beethoven" în care figurau 4 sonate aparținînd celor 3 epoci creatoare: Sonata în Re, op 10, nr. 3, Sonata în re minor op 31, nr. 2, Appassionata, op 57 și Sonata în La bemol major, op 110.

Cu o perseverență pilduitoare pianistul Gh. Halmoș cultivă de mulți ani forma cea mai exigentă și mai matură de manifestare solistică: recitalul. El și-a propus an de an sarcini pline de răspundere dăruindu-ne rînd pe rînd recitaluri dedicate unor mari compozitori ca Mozart, Schubert, Chopin, Liszt-Bartok, Brahms. De astă dată atenția artistului deplin maturizat s-a orientat spre muzica beethoveniană, atît de vastă și de variată în substanța și forma ei, dar în același timp, dece n-am spune-o ?... atît de puțin propagată de soliștii noștri și în consecință prea puțin cunoscută de publicul larg al concertelor și mai ales de tinerii muzicieni care-și fac ucenicia în școlile de artă. Și, neîndoielnic, sonatele pentru pian ale Titanului nu sînt cu nimic inferioare, ca entități estetice, ca purtătoare ale mesajului înfocat al maestrului celor 9 simfonii ale sale. Numai că numărul lor este mai mare, 32, și pe parcursul lor, auditoriul poate urmări mai bine ca în orice alt domeniu abordat de marele clasic avatarurile pasionante ale gîndirii sale.

Personalitatea lui Gheorghe Halmoș se caracterizează printr-un dar convingător al comunicării vii cu publicul, prin imaginație sonoră și mobilitate psihică. El tinde să pătrundă senzurile operei, să le redea cu pregnanță și emoție. Și de foarte multe ori reușește acest lucru, ca în admirabilul recital „Schubert", susținut în urmă cu cîțiva ani. Toate aceste nobile trăsături definitorii ale artistului activ și dinamic le-am regăsit, de sigur, și în recitalul „Beethoven", susținut în fața unui public numeros. De-alungul lui au fost realizări remarcabile dar și momente șocante de instabilitate și oscilație a tempourilor pe parcursul aceleiași mișcări de sonată. Or, se știe, la Beethoven, ritmul, metrica, sînt legi ale construcției. De asemeni, s-a putut remarca o tendință spre modificarea proporțiilor dinamice și spre interpretarea subiectivă a unor entități metro-ritmice, toate acestea decurgînd dintr-o concepție personală, asupra libertății interpretului. Or, libertatea în interpretare — o afirmă toți marii interpreți și creatorii alături de ei, — (Stravinsky subliniază cu tărie acest lucru în „Poetica" sa) se cucerește numai prin constrîngere disciplinată și prin supunere față de ordinea stabilită de compozitor. Dintre toți clasicii muzicii Beethoven este cel dintîi care a circumscris, prin indicații precise de tempo și dinamică, sarcina oricărui tălmăcitor al operei sale. Ajungem la concluzia că tendința spre supra-interpretare poate umbri, și asta este regretabil atît pentru artist cît și pentru public. frumusețea și noblețea unei seri de muzică de felul aceleia dăruite de apreciatul nostru pianist.

Un concert interesant prin ineditul programului a fost acela dirijat la 22/23 XII de Mircea Basarab. Ni s-au oferit două prime audiții, tripticul simfonic românesc „Ad perpetuam rei memoriam" de Alexandru Hrisanide și suita de balet „Apollon Musagete" de Igor Stravinsky. Înzestrat cu talent, inventivitate și subtilă inteligență, Alexandru Hrisanide, de pe acum o personalitate conturată a tinerei generații de creatori, își caută drumul propriu în inextricabila încrucișare de tendințe și stiluri ale vremii noastre. Cele 3 piese dirijate de Mircea Basarab sînt dedicate rememorării luptelor eroice de la Mărășești. Ele se înscriu în sfera unei arte aluzive în care culorile timbrale, ritmurile și proporțiile sonore sînt determinate de norme subiective, prestabilite, care includ folosirea cromatismului total, moduri specifice de atac, de intensitate și procedee aleatorice. La audiție, impresia este aceia a unei prăbușiri de lumi într-un vacarm de deznădejde și angoasă. Ne aflăm oare în fața unui neorealism programatic, care recurge la mijloace sonore inedite, în scopul de a pune într-o lumină nouă lumea noastră veche și cunoscută ? Sau, avem de-a face cu o muzică a cărei senzualitate (în senz filozofic și nu fiziologic) este prea subtilă pentru a ne permite să pătrundem pe calea efectului sau a intelectului în miezul ei ? Cert este că trăim momentul în care o parte din tînăra generație de compozitori, și nu numai de la noi, a pornit la descoperirea unor noi tărîmuri sonore, care în clipa de față se situează la linia vagă a unui orizont abia discernabil.

În același program dirijorul Mircea Basarab a prezentat prima audiție a unei partituri mai vechi a lui Stravinsky, neîndoielnic unul din ctitorii îndrăznelilor de limbaj ale artei secolului XX. Este vorba de suita de balet „Apollon Musagete", datînd din perioada de „re-

tour a Bach" (1927—1930), perioadă în care compozitorul lui „Sacre" relua dintr-un unghi personal și cu o tehnică evoluată elemente ale limbajului muzicii baroce, de la italianul Pergolesi pînă la nordicul Bach. Impregnată de un intens farmec al melodiei care surîde și încîntă pe tot parcursul partiturii, suita „Apollon Musagete" a cucerit publicul (este oare un rău în asta?) care se întreba nedumerit dacă audiază cu adevărat o muzică a neîmblînzitului exponent al fauvismului și scitismului muzical. Da, proteicul Stravinsky, a purtat și travestiul baroc dar cu un bun gust și o grație care sînt semnele talentului excepțional și ale unei solide culturi artistice. Orchestra și dirijorul s-au dăruit total descifrării și valorificării senzurilor emoționale ale acestei partituri, care, fără a fi epigonică în mod steril, se situează la punctul nodal al împletirii artistice a tradiției cu modernitatea. Programul dirijat de Mircea Basarab s-a încheiat cu Concertul pentru pian și orchestră de Schumann, solistă fiind cunoscuta și apreciata pianistă iugoslavă Dubravka Tomsic.

La 27 XII, în sala mică a Palatului a avut loc inaugurarea ciclului de Triouri de Beethoven încredințate admirabilei formații alcătuită din 3 dintre cei mai dotați interpreți ai noștri, pianistul Valentin Gheorghiu, violonistul Ștefan Gheorghiu și violoncelistul Radu Aldulescu.

E dificil să exprimi suprema delectare pe care ți-o poate dărui asemenea grupare de artiști cultivați, care scrutează cu o temeinică exigență și cunoaștere 3 partituri beethoveniene, datînd din perioada trezirii geniului.

Ei au parcurs cu o cuceritoare muzicalitate primele 3 triouri opus 1, dar sub această seducție a sonorității selectate și a disciplinei camerale stricte, palpita tot timpul emoția, lirismul cel mai nobil, și se afirma inteligența care lupta pentru a cunoaște și a tălmăci. Fiecare entitate tematică devenea un factor obiectiv din care se clădea o lume sonoră, iar dacă pianul a avut și are în aceste lucrări de tinerețe rolul director, el fiind acela care supune discuției ideile muzicale, ceilalți doi parteneri s-au dovedit tot timpul, prin mlădiere și disciplină, niște convorbitori muzicali plini de subtilitate intelectuală și bogată sensibilitate. Asemenea seri am dori să se repete. Primul recital de triouri de Beethoven a fost în egală măsură o faptă de înaltă artă și un act de cultură.

La 28 XII orchestra simfonică a Radioteleviziunii Române ne-a prezentat sub conducerea muzicală a lui Iosif Conta o valoroasă primă audiție românească, Concertul pentru vioară de Wilhelm Berger, solist fiind excelentul violonist Mihai Constantinescu. Wilhelm Berger este în egală măsură un om de cultură adîncă, generală și profesională și un artist cu o acută conștiință a răspunderii sociale. Pentru el fenomenul muzical și actul creator implică reale responsabilități etice. Muzica pe care o scrie promovează o sinteză de valori structurale ale marilor tradiții. Berger are curajul sincerității, căci este un curaj să promovezi melodia și tema ca elemente primordiale ale compoziției într-o epocă de atematism și constructivism. Concertul său este perfect adaptat naturii nobil-melodice ale viorii. Fluxul muzical se deapănă cu libertate, dar nu fără vigoare, într-o caleidoscopică succesiune de imagini în care lirismul domină, dar din care nota tragică nu lipsește. Lucrarea se încheie enescian, într-o irizare sonoră transcendentă. Interpretul s-a dăruit cu totul, intelectual și emoțional, redării acestei creații, care a adus autorului Premiul 1 la Concursul internațional de compoziție de la Bruxelles. În completarea programului Iosif Conta ne-a prezentat cu înțelegere și elanul bine cunoscut cele „3 dansuri românești" de Rogalski și Simfonia a V-a de Beethoven.

V. CRISTIAN

Tribuna tinerilor compozitori

Inițiată din stagiunea trecută „Tribuna tinerilor compozitori" a fost din nou prezentă pe afișul orchestrei simfonice a Radioteleviziunii. Nu insistăm asupra utilității acestei forme de impulsionare a muzicii românești tinere deoarece ea este evidentă; este de dorit însă ca Tribuna să beneficieze de cea mai bună organizare pentru a-și atinge cu adevărat scopul: sudarea contactului dintre muzicienii prezentați și marea masă de ascultători de muzică. Pentru aceasta este necesar să se asigure publicitatea necesară nu numai prin cîteva afișe formale. Cei mai mulți dintre obișnuiții sălilor de concerte știu că la Sala Radio se vor duce joi; sugerăm că toată lumea ar fi în beneficiu dacă o dată la trei luni programul „concertului simfonic" de joi ar fi înlocuit cu „Tribuna tinerilor compozitori". Tot din punctul de vedere al organizării se cuvine semnalată necesitatea acordării unui număr suficient de repetiții cu orchestra în vederea realizării în condiții optime a lucrărilor care reprezintă prima carte de vizită a unui compozitor.

Programul acestui al doilea concert al Tribunei a intenționat (și a reușit) să cuprindă diversitatea orientărilor din creația muzicală a tinerilor compozitori. Deși lucrările prezentate, datînd în majoritate din 1963, reprezintă pentru autorii lor o fază de căutări, de tatonări stilistice, ele au izbutit să ne familiarizeze cu aspecte fundamentale ale personalității celor cinci compozitori, cu unghiurile diferite în care ei se situiază în raport cu fenomenul muzical.

Concertul s-a deschis cu „Passacaglia, Tocata și Fuga" de George Draga. Temperament dramatic, situîndu-și lucrarea pe linia unei construcții axate pe dezvoltarea unui număr restrîns de teme foarte clar expuse care domină întreaga sonoritate de la nivelul unei unice idei diriguitoare, George Draga a construit o adevărată simfonie de suflu larg folosind un aparat orchestral tradițional și căutînd să sondeze posibilitățile timbrale ale acestuia. Dintre cele trei secțiuni mari ale lucrării, Passacaglia este cea mai convingătoare, transmițînd prin dramatismul său o simțire nefiltrată. o trăire emoțională ce vrea să fie exprimată direct. Toccata reprezintă o muzică motorică ale cărei elemente tematice sînt condiționate de două tipuri de acord folosite în Coralul introductiv al Passacagliei. Finalul, atacat imediat după partea a doua, este o fugă care are nete tangențe cu forma de rondo-sonată. Dinamic, el antrenează spre sfîrșit toată orchestra într-un tutti în care se reia tema inițială — coralul — ceea ce dă întregii lucrări echilibru. Scrisă la sfîrșitul anilor de Conservator, „Passacaglia, Tocatta și Fuga" demonstrează existența unui raport foarte favorabil între intenție și reprezentarea ei; există la George Draga un echilibru interior, o certitudine care îl fac să exprime cu sinceritate trăiri etern umane. Drumul ales de Draga îi cere în continuare o mare con-

secvență în intenții și singurul lucru pe care i l-am putea recomanda pe viitor este acela de a se apropia de forme de expresie cît mai adecvate sensibilității contemporane nepărăsind însă sfera de sondare a sufletului omenesc, neglijată uneori în muzica de astăzi.

S-ar putea ca titlul „Meditații simfonice" al lucrării lui Eugen Wendell să dea naștere unui echivoc pe care de altfel compozitorul l-a înlăturat, declarînd că a conceput titlul ca „meditații asupra elementelor de construcție" care stau la baza compoziției sale. Un principiu unic — al simetriei — i-a condiționat dispunerea orchestrei în două formații simetrice, pentru crearea unui efect de stereofonie, alegerea ca bază melodică a două moduri simetrice complementare și o formă alcătuită din șapte secțiuni, cea centrală reprezentînd o axă de simetrie. Această organizare formală nu a îngrădit în nici un fel naturaleța discursului muzical recepționat ca o matcă de rîu calmă și caldă, aproape nostalgică în care mereu se desfășoară evenimente noi pline de finețe și sensibilitate. Alternarea între secțiuni în care culoarea crează expresia și secțiuni în care ritmul mai dinamic este atribuit unor timbre relativ omogene este firească și logică. În rest, comuniunea dintre elemente aparținînd unor stiluri ce par diferite a fost realizată atestînd asimilarea lor organică de către compozitor. Eventualele rezerve — de ordin subiectiv — cad în fața principalelor calități ale „Meditațiilor simfonice": atmosfera subtilă și învăluitoare, o anumită savoare în amestecul de culori lipsite de stridență și liniștea unui spirit căruia nu-i sînt proprii frămîntări exterioare. Regretăm că, așa cum se întîmplă cîteodată, interpretarea lucrării lui Eugen Wendell la repetiția generală a fost substanțial superioară celei de la concert unde această muzică a trenat dînd o impresie de prolixitate și inconsistență.

„Motive maramureșene" ale lui Corneliu Georgescu ne pun în fața unei personalități originale conturată clar. Plecînd de la trei jocuri maramureșene Corneliu Georgescu a scris o muzică plină de prospețime și noutate în care surprinde rezolvarea deosebită a abordării folclorului și a asimilării acestuia în muzica cultă. Cu procedee cunoscute, elemente variaționale, constînd din recurențe, inversări, transpoziții, mergînd pe linia nesofisticării materialului folosit, compozitorul construiește cu inteligență și cu un talent ieșit din comun un tot simplu și armonios care îți trezește imperios dorința de a mai asculta și alte lucrări ale sale. Discursul său muzical este spiritual, frapant prin originalitatea soluțiilor ce abundă fără a încărca sonoritatea limpede, transparentă și relevă cea mai pură esență. Felul în care este fracționată muzica, ce-și păstrează totuși mereu echilibrul, ingeniozitatea soluțiilor armonice și orchestrația colorată de un foarte bun gust, ni-l dezvăluie pe Corneliu Georgescu ca pe un compozitor inteligent și rafinat, dotat cu acea ascuțime de spirit ce-l fac să înțeleagă profund fenomenul muzical popular pe care-l crează din nou și-i exploatează toate potențele dîndu-i forță de generalizare.

Caracteristică unei personalități complexe este abordarea unor mijloace de expresie dintre cele mai variate. Menținerea însă a unei optici proprii ca pe un bun cîștigat, asigură originalitatea unui creator, fapt pe care îl intuim acut în cazul compozitorului Corneliu Georgescu.

Fiecare începe prin a fi fiul cuiva — este o expresie potrivită cu tînărul compozitor Octavian Nemescu, care, hotărît, este fiul spiritual al lui Stockhausen. Dar lucrarea sa „Triunghi" compusă doar la 23 de ani este scrisă de o mînă formată care cu o mare siguranță, cu detașare, ridică treaptă cu treaptă un edificiu sonor impresionant. Fără a se încadra într-o gîndire matematică propriuzisă ci conținînd doar germenii unei evoluții ulterioare în acest sens, „Triunghi" reprezintă reflectarea ca model a unei formule matematice și anume a teoremei lui Pitagora. Are trei secțiuni, cea din mijloc sintetizînd extremele și se înscrie în mulțimea lucrărilor tradiționale de tip serial — variațional ; înălțimea, ritmul, atacul, timbrul sînt organizate, organizare ce conține și un apreciabil coeficient de probabilitate prin aleatorismul manifest în temporalitate. În „Triunghi" compozitorul relevă trei tipuri de fenomene : linii continue, puncte și pauze. Octavian Nemescu transformă tăcerea în element constitutiv ; ea este intercalată între structuri avînd un mare rol expresiv și în proporționarea succesiunilor ce alcătuiesc întregul și nu putem decît să regretăm faptul că în concert importanța marilor pauze a fost minimalizată. Varietatea și subtilitatea imaginilor, fluctuația densității sonore și precizia cu care compozitorul crează această formă echilibrată — „Triunghiul" — ne îndreaptă spre definirea unei personalități deja maturizate artisticește căreia nu-i mai lipsește decît vîrsta care aduce cu sine principiile conducătoare ale selecției în multitudinea formelor de expresie muzicală.

Cele „Două tablouri coregrafice" au fost compuse de Lucian Metianu în timpul ultimului an de studenție. Deși compozitorul s-a îndepărtat mult în ultimele lucrări de stilul „tablourilor coregrafice" acestea poartă totuși imprimată în ele amprenta temperamentului și a modului de a gîndi caracteristice autorului lor. Am apreciat o muzică foarte unitară, admirabil orchestrată și demonstrînd că Lucian Metianu mînuiește cu deosebită dezinvoltură mijloacele de expresie adecvate stilului abordat. Lucrarea sugerează un univers interior dinamic, frămîntat dar nu angoasat, strîns legat de pămînt și pulsația sa. Preocuparea pentru găsirea celei mai potrivite formule orchestrale este prezentă în fiecare pagină a partiturii care reprezintă o muzică viabilă, expresivă de care compozitorul nu trebuie nici o dată să se desprindă. Dorim să avem posibilitatea de a asculta lucrări mai recente ale lui Lucian Metianu a cărui linie evolutivă s-a depărtat se pare consistent de cele „Două tablouri coregrafice" care cu toate că reprezintă o muzică definitorie — în sensul cel mai bun al cuvîntului — nu ne sînt suficiente pentru a ne întregi imaginea complexă a autorului lor.

Meritul în executarea destul de dificilă a acestor lucrări de debut revine în primul rînd dirijorului Emanuel Elenescu, dirijor dotat cu intuiția valorilor ce trebuesc subliniate într-o partitură. Felul în care a interpretat muzica tinerilor compozitori a mers în concordanță cu indicațiile scrise de autori, în sensul deci al respectului față de opera de artă. Poate contrastele ar fi trebuit să fie mai pregnante.

Încheem aceste sumare impresii cu privire la concert subliniind deosebita bunăvoință a orchestrei care, dovedind multă înțelegere, a lucrat cu atenție și îngrijire aceste partituri ale unor tineri compozitori pentru prima oară prezentați în sala de concert. Este de felicitat în special greu încercatul compartiment al percuției.

CORNELIA TĂUTU

Opera „Apus de soare" de Mansi Barberis

În ultimele zile ale lunii decembrie, omagiind sărbătorirea Republicii, Opera română a prezentat premiera unei noi creații românești — *Apus de soare* de Mansi Barberis. Mesajul patriotic al spectacolului confirmă încă o dată dragostea cu care artiștii noștri cinstesc faptele trecutului, respectul și admirația pentru oamenii însemnați ai istoriei românilor. Compozitoarea Mansi Barberis, cunoscută mai ales ca autoare de lieduri (pe versuri de George Coșbuc, Mihail Eminescu, Tudor Arghezi, Mihai Codreanu, Marcel Breslașu și alții) și piese simfonice (Poemul „Viziuni", *Simfonia I-a*, balada *„Vînătoarea"*) încearcă, cu această partitură a sa, prezentată fragmentar în concert simfonic, acum 10 ani, să abordeze una din temele majore ale operei românești. Situată în sfera unor lucrări ca *Ion Vodă cel Cumplit* de Gheorghe Dumitrescu, *Pană Lesnea* de Paul Constantinescu, *Neamul Soimăreștilor* de Tudor Jarda, această operă continuă o veche tradiție, a evocării istorice, inițiată la noi mai de mult de George Stephănescu cu *Petra* și Al. Zirra cu *Alexandru Lăpușneanu.*

În centrul operei se află portretul lui Ștefan cel Mare, în ultimii ani ai vieții. Descrierea figurii sale, de luptător, conducător de stat, dar totodată bun soț și părinte, emoționează. Celelalte personaje ale acțiunii întregesc de fapt acest portret — Doamna Maria, demna sa tovarășe de viață, Oana, Bogdan și Rareș, copiii care-i moștenesc curajul, dragostea de patrie, Moghilă, Arbore, boieri devotați impunătorului „Soare al Moldovei". O nuanță aparte o aduc doar cei trei medici, admiratori ai forței cu care Ștefan știe să înfrunte moartea și cei trei boeri trădători — Paharnicul Ulea, Stolnicul Drăgan, Jinicerul Stavăr asupra cărora va cădea pînă la urmă lovitura de moarte a judecății domnitorului.

Pentru a realiza atmosfera de epocă compozitoarea folosește cîteva elemente specifice — în recitative și o parte din arii se caută o cît mai directă înrudire cu melosul popular (atît cîntecul doinit, cît și intonații ale baladei); pentru anumite momente marcante, se folosește chiar citarea unor fragmente autentice, cum ar fi corul din actul I, „Și Bogdan e crăișor" sau aria doamnei Maria, din actul II, „Ștefan, Ștefan domn cel mare". Partitura vocală se construiește, în general, pe linia tradițională, cu unele apropieri de stilul operei italiene, soliștii sau grupul solistic dominînd desfășurarea simfonică. Împărțirea pe numere, corespunzînd oarecum formei dramatice, este de asemenea evidentă. Spre deosebire de alte creații ale genului istoric, Mansi Barberis solicită cu maximă economie masa corală, preferînd mai degrabă să pună accentul pe monoloage și dialoguri, ansambluri restrînse. Se înțelege din această concepție asupra redării dramei o înclinare spre descrierea vieții curții domnești, a atmosferei de familie, mai puțin spectaculoasă. În acest cadru, Ștefan apare ca o măreață personalitate a cărei viață de epopee se sfîrșește cu un gest eroic. Un tempo destul de lent al muzicii, îngăduie sesizarea nuanțelor textului și modului în care el este tradus în muzică de compozitoare. Partitura simfonică, evitînd aspectul de acompaniament încearcă o evoluție de sine stătătoare. Nu este însă vorba de o evoluție propriu zisă a formelor simfonice, prelucrarea tematică fiind îndreptată mai ales către o permanentă combinație motivică, spațiată prin pasaje de legătură și punctată dramatic cu unele creșteri sonore mai marcate. Ansamblului general simfonic i se poate reproșa însă o fărîmițare a expresiei orchestrale, pe mici compartimente de instrumente, care stînjenește amploarea creșterii sonore. Tot din aceeași cauză, există momente (mai ales cele de confruntare a eroilor) în care orchestrația nu susține creșterea tensiunii scenice. Merită subliniate însă pasajele lirice, către care compozitoarea are o deosebită înclinație, realizînd secvențe de autentică sinceritate. Printre acestea am aminti aria Doamnei Maria (actul I) un cîntec cu refren, molcom, doinit, aria Oanei, și, în actul III, duetul Oanei cu Maria. Din această sferă, mai puțin isbutit ni se pare duetul Oana—Rareș (act I), care dincolo de anumite calități lirice se resimte în urma unor influențe ale manierei tradiționale. Asemenea concesii, desigur cu altă modalitate de expresie, se simt și în scenele celor trei trădători, scene care reeditează nenumărate alte momente și terțete conspirative din opere. Am putea deci spune că muzica urmează, în linii generale, două căi paralele — cea a descrierii lirice și a rememorării cîntecului popular, de fapt mai bine realizată, și cea a concretizării situațiilor dramatice, în care elementele se păstrează în făgașul unor formule obișnuite. Alături de pagini inspirate există astfel fragmente întregi în care interesul pentru muzică, al ascultătorului, slăbește.

În creația românească de operă, ca de altfel în istoria operei universale, remarcăm o deosebită atracție pentru subiectele propuse de diferite lucrări teatrale de mare succes. Aceasta se explică în mare măsură prin faptul că forma de expresie prin limbajul scenic face, în oarecare măsură, parte din modalitățile operei. Dar reușita unei asemenea „mutații" teatru—operă nu depinde doar de soliditatea și valoarea piesei originale. Transpunerea în operă crează noi probleme ce țin de dramaturgia ei specific muzicală. La o primă vedere s-ar părea că este vorba de continuarea, pe coordonate mai ample, a lucrării teatrale. Practic însă, faptul se arată mult mai complicat, căci o izbutită scenă vorbită, cu replici scurte și alerte, cu tirade pline de patetism, nu poate fi tradusă întocmai în muzică. O serie de elemente trebuie substituite exprimării sonore în cu totul alt ritm, argumentate de o logică muzicală ce direcționează evoluția scenelor. Mai mult, ceea ce ca structură poate apărea perfect conturat într-o piesă, în operă poate deveni artificial și greoi, datorită amplitudinii desfășurării temporale. Iată de ce credem că ceea ce Bellini exprima în paradoxala sa observație „Un libret de operă este bun numai atunci cînd este lipsit de sens propriuzis" este poate foarte aproape de adevăr. Muzicii, construită pe canavaua dramatică, îi revine rolul de a da piesei în noua versiune o formă de sine stătătoare, perfect inteligibilă. Independența libretului, stricta sa asemănare cu originalul teatral, creiază impresia că muzica vine doar să ilustreze, nu să comande evoluția ideilor, rămînînd o contribuție minimă la o creație independentă în sine. Urmărind aspecte ale operei *Apus de soare*, credem că este util să analizăm cum s-a operat transferul de valori, de la drama lui Barbu Ștefănescu Delavrancea, la versiunea muzicală. Credem, în general, că felul în care

a fost preluată piesa poate fi considerat mai degrabă o adaptare decît o recreere a dramei respective. În primul rînd, structura de bază a lucrării lui Delavrancea, chiar succesiunea scenelor, este păstrată întocmai. Dar în operă, această respectare a teatrului aduce ca rezultat faptul că pregătirea unor rezolvări dramatice se face destul de lent, diminuînd tensiunea. Spre pildă, în actul I, evenimentul cel mai important este întoarcerea lui Ștefan de la luptă. Sosirea eroului este însă pregătită de o lungă scenă de curte, cu „corul torcătoarelor", două arii, recitativul și aria lui Moghilă ; această pregătire ar acoperi temporal aproape un întreg act. După intrarea lui Ștefan, unde tempoul general pare să se învioreze, urmează iar cîteva scene (terțetul complotiștilor, duetul Oana—Rareș) care, urmate de discuția dintre Domn și Moghilă, reiau aproape în întregime textul teatral (modificat doar prin operația de versificare a lui). Impresia finală este că întreg actul, în loc să fie un punct determinant al întregii acțiuni, își epuizează valențele dramatice pe parcursul depănării replicilor. Sub altă formă, primul tablou al actului II, care trebuia să fie un scurt intermezzo pregătind încoronarea lui Bogdan, este și el prea explicativ neținîndu-se seama de impetuoasa nevoie a concentrării maxime pentru păstrarea unui ritm potrivit temei istorice abordate. Această detaliere a piesei teatrale (să notăm că tempoul destul de lent al desfășurării scenelor, aplicat unui text cîntat, de mare întindere, diluează destul de mult efectul dialogului) supune muzica comenzii tiranice a cuvîntului. Iată astfel că Ștefan în scena încoronării lui Bogdan, în scena arderii cu fierul roșu, devine actor de teatru și nu cîntăreț, replicile sale negăsindu-și un just corespondent muzical ci scontînd pe efectul teatral. Confruntarea între tăria cuvîntului rostit și potența emoțională a celui cîntat dă întîietate primului, ceea ce deservește spectacolul de operă. Și totuși, să nu uităm că pentru astfel de momente, chiar compozitorii romantici reușiseră să găsească soluții specifice spectacolului muzical. Iată elemente care justifică, credem, faptul că vizionarea operei nu determină asupra publicului o impresie la fel de covîrșitoare cum este cea a piesei lui Delavrancea. Să recunoaștem însă că, compozitoarea Mansi Barberis avea un redutabil concurent în autorul dramei. Efortul depus pentru conceperea unei variante muzicale merită deci să fie apreciat la justa sa valoare, ca o muncă entuziastă pentru afirmarea artei noastre lirice.

Regia spectacolului montat de Opera română îi aparține lui Jean Rînzescu, care și-a făcut un punct de onoare în a căuta să creeze o altă atmosferă decît cea realizată pe scena Teatrului Național. Rezultatul este pe măsura așteptărilor, îngăduindu-ne să observăm cu cîtă migală și ingeniozitate a știut regizorul să descifreze în sugestiile partiturii noi și noi efecte, pentru a da conflictului un contur cît mai pregnant. Secondat de viziunea plastică a lui Ion Ipser, Jean Rînzescu a înclinat spre o versiune monumentală, deși sesizăm în arhitectonica decorurilor o anumită neconcordanță cu elementele arhitecturii noastre tradiționale, în care nu găsim arcade gigantice, fresce de asemenea proporții. Ori, masivitatea decorului nu o poate suplini pe cea muzicală, ci mai degrabă o minimalizează. În rolul lui Ștefan, Octav Enigărescu caută să pună accentul pe datele eroice ale rolului, conturînd un personaj plin de căldură și umanitate. Am apreciat de asemenea atitudinea plină de înțelegere a mezzosopranei Iulia Buciuceanu, pentru rolul Doamnei Maria. Fără a forța nota de impunătoare prezență a personajului, ea caută cu o voce caldă și emoționantă să dea imaginea unei femei sensibile, iubitoare, dar totodată mîndră și dîrză. Distribuția premierei a solicitat o serie de interpreți bine cunoscuți ai teatrului. În Oana, Teodora Lucaciu a punctat cu nuanțe de tragism evoluția personajului ; Valentin Loghin crează un luptător dîrz, sincer devotat personalității lui Ștefan (clucerul Moghilă) iar Valentin Teodorian aduce o atmosferă de juvenilitate tînărului Rareș. Dintre cei trei doctori remarcăm pe George Mircea, a cărui experiență vocală și scenică și-au spus cuvîntul ; într-o apariție episodică — Tugulea — Valeria Savu găsește de asemenea datele necesare unui tînăr copil de curte care admirîndu-l pe Ștefan dorește să devină la fel de puternic și curajos. Dirijorul Paul Popescu a asigurat cu autoritate o bună pregătire muzicală, solicitînd orchestrei și corului (maestru de cor Stelian Olariu) o participare activă ale cărei rezultate au fost evidente. Montînd opera *Apus de soare* de Mansi Barberis, Opera română continuă acțiunea de cunoaștere și popularizare a creației originale. Meritul acestei acțiuni, ca și al realizării artistice ne face să socotim ca deosebit de importantă contribuția interpreților și întregului ansamblu la afirmarea cît mai diversă și interesantă a muzicii românești pe scenele noastre.

GRIGORE CONSTANTINESCU

Studio 68

În activitatea artistică a Operei Române se simțea nevoia organizării unui „laborator" de experiențe de cunoaștere a muzicii și artei interpretative contemporane. Întrucîtva asemănător studiourilor experimentale de pe lîngă teatrele dramatice, acesta trebuia să suplinească carențele inerente ale marelui repertoriu, destinat publicului obișnuit, repertoriu care nu poate înscrie decît cu destulă prudență creațiile recente, neasimilate încă întru-totul. „Studio 68" este deci un spectacol inaugural, marcînd inițierea unui ciclu de spectacole experimentale mult așteptate nu numai de artiști ci și de o parte dintre spectatori. Pentru artiști înseamnă contactul practic cu o serie de tendințe noi în mișcarea muzicală, de asemenea verificarea acestora în fața unui public dornic de a cunoaște și a asimila fenomenul contemporan în artă. Un timp concertele-spectacol incluse în programele orchestrei Radioteleviziunii și orchestrei Cinematografiei prezentau opere și balete necunoscute sau nemontate încă pe scenele noastre. Dar, a înțelege o operă sau un balet modern nu înseamnă numai a-l asculta în sala de concert, lipsit de posibilitatea unei viziuni de ansamblu, a unei încadrări plastice și unei direcționări regizorale. Inițierea Studioului vine tocmai să dea acestei cunoașteri cadrul specific necesar.

Primul spectacol din ciclul experimental a fost intitulat „Studio 68", fiind dedicat în întregime unor montări coregrafice. Muzica aleasă viza o diversitate a stilului favorabilă demonstrării unor variate tendințe în dansul modern. Autorul versiunii coregrafice și regizorale, maestrul de balet Oleg Danovschi, a căutat să

obținã din partiturile celor șase momente care alcătuiesc spectacolul — *Concert* de Alban Berg, *Poemul electronic* de Edgar Varèse, *Scene nocturne* de Anatol Vieru, *Simfonia* de Dutilleux, *Metamorfoze* de Hindemith și *Suita pe ritmuri ardelenești populare* — secvențe cît mai apropiate de spiritul muzicii și cît mai caracteristice tendințelor dansului modern. În ansamblu descifrăm o serie de rezolvări care depășesc stadiul de experiment. Spre pildă, în „Zidul" *(Simfonia* de Dutilleux) ideia este urmărită cu consecvență în evoluția dansului de grup și al celui solistic, simbolul găsindu-și corespondențe în logica simfonică, iar scenariul avînd, în mare parte, o argumentare clară și, într-un anumit fel, emoționantă. Referindu-ne la interpreți, merită să subliniem că alături de Rodica Simion și Amatto Checiulescu am urmărit un tînăr dansator deosebit de sensibil, care dispune de o bună pregătire tehnică, de o mare mobilitate în expresie și gest — Gheorghe Căciuleanu. În conceperea unui libret coregrafic pe o partitură simfonică, de multe ori poate apărea pericolul ca artistul să nu găsească o perfectă concordanță între sugestiile pe care le oferă muzica și ideile care stau la baza scenarizării. Astfel, în *Concertul* de Alban Berg, soluționarea dramaturgică păstrează legătura cu muzica doar din punctul de vedere general. al exprimării sentimentului de izolare a omului contemporan. Punîndu-se accentul pe imaginea plastică, pe ineditul unor gesturi, nu s-a găsit însă pe deplin forma de legătură, de continuare de la o atitudine la alta. Aceasta dă o oarecare confuzie a ideii, o complicație a mișcărilor care nu mai îngăduie publicului să înțeleagă pe de-a întregul mesajul artistului, creindu-se și unele nepotriviri vizibile cu partitura lui Alban Berg. Cu tot efortul unor interpreți de frunte, ca Alexa Mezincescu, Ion Tugearu, Sergiu Stefanschi, acest moment ne-a dat impresia mai degrabă a unei improvizații care exagerează latura expresionistă a stilului de balet contemporan. Notăm, în aceiași secvență, debutul reușit al unei tinere balerine, Cristina Pora. În evidentă neconcordanță cu muzica, tabloul inspirat de *Poemul electronic* al lui Varèse — „Liftul" — încearcă o formulă de spectacol aleatoric. Dar muzica lui Varèse, tragismul ei, patetismul exprimării nu se potrivesc cu sceneta burlescă despre un tineret din generația „furioșilor". Deși nu a fost în intenția realizatorilor, cel puțin așa credem, efectul obținut a fost cel de parodiere a muzicii, o parodiere aproape caragealească, care pentru un spectator dornic de a cunoaște creația compozitorului poate fi de-a dreptul derutantă.

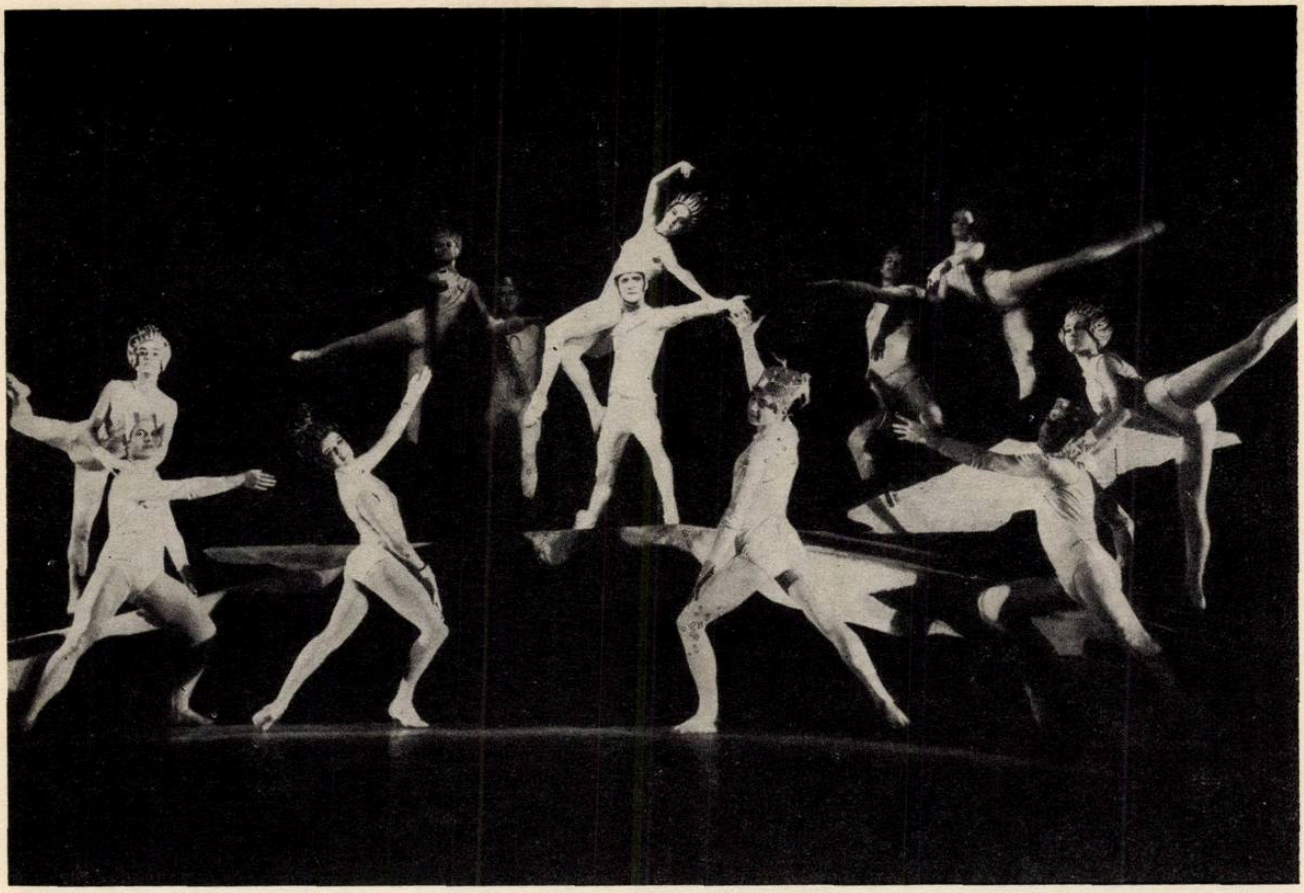
În program, au fost incluse și două piese românești. Prima se intitula *Studiu pe ritm ardelenesc* și încerca, pe o simplă marcare a percuției, să redea esența unor dansuri populare. Poate insuficient lucrată cu cei șase dansatori, această secvență nu a apărut la nivelul întregului program nici ca execuție tehnică și nici ca maturitate a concepției.

Cea de a doua lucrare românească, *Scenele nocturne* de Anatol Vieru, oferea coregrafului un bogat material nu numai datorită muzicii ci și faptului că inspirația poetică aparținea lui Garcia Lorca. Existența unui text de mare valoare, deosebit de concis, dinamica imaginii muzicale, pot da cu siguranță suitei coregrafice o mare forță de expresie. S-au simțit prezente două atitudini ale maestrului de balet. Prima, o apreciem în mod deosebit, — simbolurile legate de existența omului, de evoluția lui, expimate prin dansuri de grup sînt perfect sesizabile și, în cadrul coloristic al scenei, au un efect dramatic impresionant. În schimb, anecdotica propriuzisă, urmărită cu modalități ale pantomimei, întrerupe șirul poemului prin apariții prozaice, care sînt de fapt mai departe de adevăr decît grupurile simbolice. Dacă în toate aceste tablouri experimentul, ca preocupare ocupă primul plan, reușind uneori cu rezultate de certă calitate (alte ori lăsîndu-ne să credem că soluționarea gestului a ținut prea mult cont de „moda" actuală în dansul modern) necesară ieșirii din rutină a dansatorilor și maeștrilor noștri de balet, ultimul număr al programului, *Metamorfoze* de Hindemith, face parte, în principiu, dintr-o cu totul altă sferă de preocupări. Deși anunțată de prezentatorul spectacolului ca o evoluție de balet abstract (noțiunea de „abstract" fiind înțeleasă ca o înșiruire de gesturi fără legătură de scenariu), ea ne apare ca o demonstrație în stil de superproducție a dansului clasic, asemănătoare cu demonstrațiile oferite în turnee de marile ansambluri de balet. Urmărind în recentul turneu al baletului Operei mari din Paris „Studiile" după muzica lui Czerny, nu putem desigur să ne așteptăm, pe o astfel de muzică, decît la o gimnastică de antrenament condimentată cu excese de virtuozitate ale soliștilor. Muzica lui Hindemith este însă capabilă să acopere mai mult decît un simplu rol de organizare a unor studii, în care nici un gest nu este determinat decît, poate, de aspecte motorii, ritmice. Totul se petrece „în general", suita de solo-uri, duete, ansambluri înlocuind așa-zisa acțiune. Existența unui astfel de balet ca gen, în cadrul Studioului experimental, nu își găsește justificarea în căutările pentru înnoirea expresiei dansului. Dacă nu am lua în considerare rolul de „cenușăreasă" oferit muzicii lui Hindemith, suita coregrafică în sine ar putea fi inclusă mai degrabă în repertoriul de turneu. Apreciem pentru armonia evoluției, în stilul baletului clasic, excelenta participare a prim balerinilor Operei din București — Ileana Iliescu, Magdalena Popa, Cristina Hamel, Sergiu Stefanschi, Dan Moisc, Ion Tugearu.

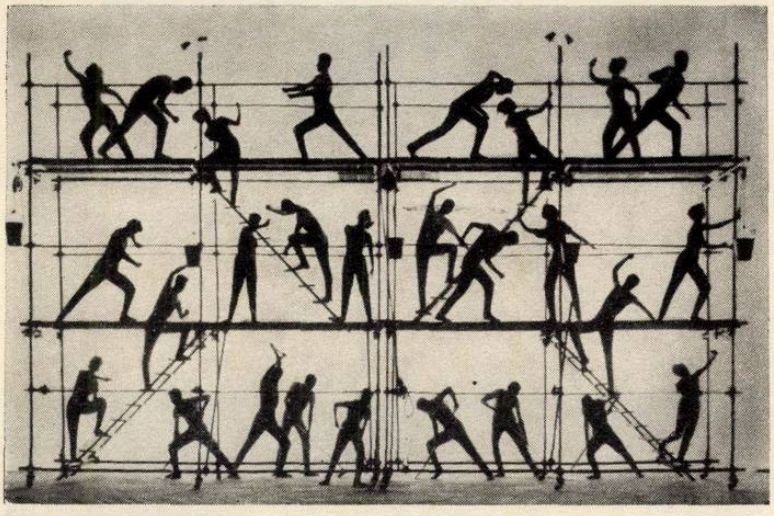
Partiturile abordate în acest prim spectacol experimental, ridicau o serioasă problemă a execuției muzicale. Substituind orchestrei redarea prin bandă de magnetofon, s-a obținut o calitate de concert, care a sporit impresia favorabilă asupra organizării întregului spectacol. Această soluție o găsim deosebit de potrivită pentru genul de spectacole ale Studioului experimental, îngăduind realizarea într-un timp record a pregătirii artistice. La impresia lăsată de ținuta muzicală generală, se adaugă și justețea cu care, cu cîteva elemente simple (lumini, culori și draperii) s-a creat un cadru scenic adecvat demonstrației coreografice. Apreciind rezultatele acestei prime producții, care reprezintă un serios efort în dezvoltarea dansului nostru, sperăm că ele vor deschide largi perspective afirmării muzicii noi și, ceea ce încă nu s-a obținut decît în parte, a artiștilor tineri. Pentru organizarea primelor spectacole, contribuția unor creatori experimentați, interpreți, maeștrii de balet și chiar compozitori era desigur necesară. O dată cu consolidarea activității Studioului ar fi de dorit însă ca pentru astfel de spectacole—producții să fie solicitați din ce în ce mai mult tineri care încă nu se pot afirma în repertoriul obișnuit, dar care au nevoie de școala contactului cu publicul, de verificările deosebit de utile, ale scenei. Sub supravegherea maeștrilor, în astfel de con-

Sextetul vocal „Viers de bucurie“

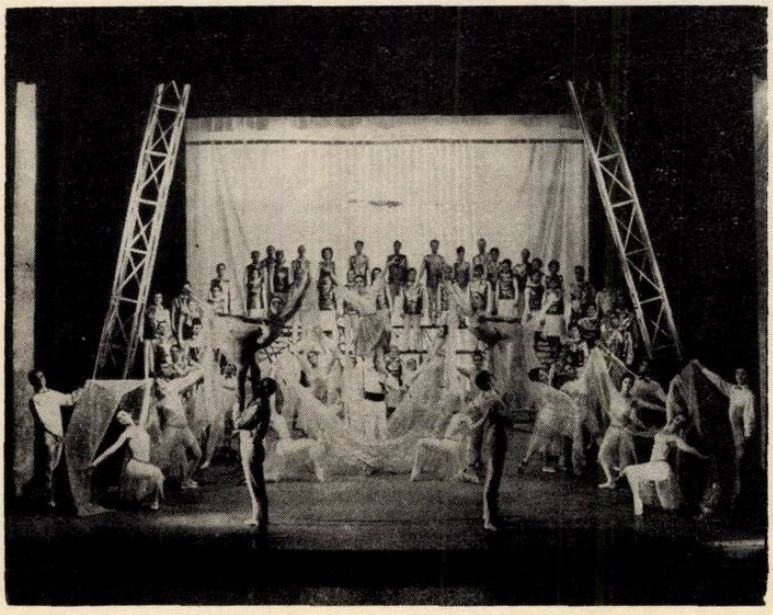
Spectacol de gală (împreună cu celelalte ansambluri) „În cinstea încheierii colectivizării agriculturii“.



Balet din spectacolul „Cu picioarele pe pămînt“



Moment coregrafic din spectacolul „Construim“



Scenă din recentul spectacol „Prometeiada“

diții, Studioul experimental va deveni într-adevăr un laborator de creație al tinerilor, de cunoaștere, judecare și apreciere a valorii experimentului artistic, de înțelegere a noului în artă, îndeplinindu-și obiectivele propuse.

GR. C.

Ansamblul artistic U.G.S.R., la două decenii

Păşind în al treilea deceniu, Ansamblului artistic al Uniunii Generale a Sindicatelor din România i-a fost conferit de curînd Ordinul „Meritul Cultural" cl. I-a, ca urmare a desfăşurării unei susținute activități și a legăturii directe cu mișcarea artistică de amatori, de păstrare și continuare a minunatelor tradiții populare. De la constituire — 12 noiembrie 1947 —, acest valoros ansamblu a însemnat o școală a creșterii talentelor din rîndul maselor largi, militînd pentru promovarea bunului gust artistic. Ansamblul are meritul de a fi descoperit și crescut artiști al căror nume impune admirație și respect. Aci au fost educați și îndrumați nenumărați tineri, proveniți din rîndurile celor mai valoroase talente ale mișcării artistice de amatori ale sindicatelor. Mulți dintre aceștia au devenit artiști de frunte ai teatrelor de operă și balet din Capitală și țară. Alții ca Nicolae Herlea, Dan Iordăchescu, s-au afirmat pe marile scene ale lumii. Ansamblul a exercitat continuu o puternică influență asupra dezvoltării și ridicării pe o treaptă mereu mai înaltă a mișcării artistice de amatori, a sindicatelor. Întîlnirile și consfătuirile organizate cu activiștii culturali și instructorii formațiilor artistice cu prilejul turneelor efectuate în țară au constituit un mijloc concret de transmitere directă a unor metode de lucru, a experienței colectivelor de creatori ale ansamblului.

Este impresionant numărul celor care și-au făcut ucenicia artistică în cadrul Ansamblului. Numai la Opera Română din Capitală sînt aproape 40 de foști membri ai Ansamblului U.G.S.R. Aproape că nu există instituție muzicală de prestigiu din țară în care să nu activeze măcar unul dintre cei care au primit botezul scenei în corul, colectivul de dansatori sau în orchestră, unde au găsit cele mai bune condiții de studiu, perfecționare și afirmare. Împrospătarea colectivului interpretativ constituie și în continuare unul dintre principalele obiective ale ansamblului, prin recrutarea de noi talente din rîndul artiștilor amatori sau prin selecționarea riguroasă a celor mai dotați oameni ai muncii care se prezintă la concursurile organizate periodic în vederea completării diferitelor compartimente.

În aceste condiții un scurt bilanț retrospectiv al realizărilor ne apare mai semnificativ, mai cuprinzător : montarea a peste 25 de spectacole („Cîntecul muncii", „Cînd strugurii se coc", „Balada Patriei", „Cîntă țara mea", „Magistrala tinereții" ș.a.) la care și-au adus contribuția compozitori, scriitori, poeți, coregrafi, scenografi, cîntăreți, dansatori, actori sau instrumentiști etc. ; în 16 turnee peste granițele țării Ansamblul U.G.S.R. a prezentat bogăția, frumusețea cîntecului și jocului popular românesc în fața a sute de mii de spectatori din 15 țări ale Europei, Asiei și Africii iar în țară numai în ultimii 5 ani, peste 445 de spectacole vizionate de aproape două milioane de spectatori.

Turneele ansamblului în țară, purtînd solia frumosului pe toate meleagurile patriei, nu constituie doar prilejul prezentării spectacolelor, ci prin vizitarea unor centre importante se stabilesc contacte cu oameni de artă, cu interpreți și culegători de folclor, se organizează întîlniri și discuții cu instructorii formațiilor de amatori. Legătura Ansamblului cu mișcarea artistică de amatori din întreaga țară este materializată în diverse forme de colaborare și sprijin reciproc, prin schimburi rodnice de păreri în legătură cu modul în care anumite formule de prezentare experimentate în cadrul spectacolelor acestuia, ar putea fi preluate de către formațiile sindicale de amatori, în vederea alcătuirii unor programe cît mai bogate și atractive. Astfel, multe cîntece de masă din creația ansamblului s-au integrat în repertoriul permanent al formațiilor de amatori. Acest proces se petrece și invers. Lucrări muzicale și mai ales dansuri valoroase au fost incluse în programele ansamblului.

De la primul spectacol „Cîntecul muncii" și pînă la cel mai recent „Prometeiada", Ansamblul a parcurs un drum ascendent, trepte spre măestrie, transmițînd publicului semnificația marilor transformări politice, economice și sociale înfăptuite în țara noastră în cele două decenii, cîntînd în același timp, perspectivele largi spre bună stare și fericire.

Au urmat ani de muncă încordată și căutări înnoitoare în domeniul spectacolului de cîntec și dans, s-a înregistrat o creștere masivă atît cantitativă ctî și calitativă a repertoriului muzical clasic, universal și autohton. Din cele 356 lucrări muzicale existente în repertoriu, 205 sînt creații proprii ale ansamblului. Unele dintre acestea s-au bucurat de o deosebită apreciere dobîndind premii de Stat. (Muzica pentru baletul „Cînd strugurii se coc" de Mihail Jora, „Trei dansuri românești" de Paul Constantinescu, „Balada despre Gheorghe Doja" de Constantin Palade ș.a.). Din căutări susținute, beneficiind de sprijinul unor valoroși colaboratori, compozitori, poeți sau coregrafi, s-au născut spectacole de înaltă ținută artistică, apreciate de spectatori : „Balada Patriei", „Bucuria vieții", „Drag mi-e cîntecul și jocul", „Visuri îndrăznețe", „Cîntă țara mea" și multe altele, caracterizate printr-o mare diversitate de forme, modalități originale de expresie și formule scenice inedite. Paralel, Ansamblul U.G.S.R. a fost prezent pe marile estrade în spectacole de amploare prezentate cu ocazia sărbătorilor naționale ale poporului nostru, sau a altor evenimente deosebite.

Vizionînd recent premiera spectacolului „Prometeiada" am constatat atît muzical cît și coregrafic, o viziune modernă, o cotitură în creația și interpretarea ansamblului, afirmată pe linia ascendentă a experienței acumulate în cele două decenii de activitate.

Cu prilejul turneelor în țară și peste hotare, numeroase ziare, reviste și artiști de seamă, au consemnat cu multă căldură opinia lor despre Ansamblul U.G.S.R., acest mesager de nădejde al artei românești. Citățm : „Acești artiști au fost niște admirabili ambasadori. Ei au adus de fapt o adevărată solie care a dat rezultate mai utile decît douăzeci de conferințe diplomatice" (Dimanche matin) sau „...Închipuiți-vă 115 dansatori, băieți și fete, bărbați și femei, în stare fiecare de isprăvile ciocîrliei, însuflețiți de o muzică ce ar face să joace și pietrele, înlănțuiți roată în salturi, goană și în tot felul de figuri, alături de care

cea mai îndrăcită dintre tarantele, nu este decît un blînd menuet" (L'Humanite Dimanche). Seria exemplelor de acest fel ar putea fi îndelung continuată dar ne mai oprim doar asupra cîtorva cuvinte ale artistului poporului Ioan D. Chirescu, oaspete de onoare la sărbătorirea Ansamblului: „Cu adîncul sentiment de satisfacţie pe care-l încerc ori de cîte ori am prilejul să văd apreciindu-se o muncă susţinută, desfăşurată la un înalt şi serios nivel artistic şi cu deosebita afecţiune ce nutresc pentru acei care se dăruiesc spinoasei străduinţi de a contribui la educaţia cetăţenească prin ajutorul cîntecului coral, puternic factor de îndemn spre frumos şi spre bine, salut, plin de bucurie, sărbătorirea ansamblului la capătul a două decenii de activitate. Nu pot trece cu vederea nici faptul, lăudabil că acest ansamblu, dă un nelimitat sprijin corurilor de amatori, răspîndite pe întreg cuprinsul ţării noastre şi le serveşte neîncetat drept călăuză în calea în care au pornit". Sînt cîteva cuvinte simple dar care sintetizează întregul drum parcurs şi menirea acestui valoros colectiv artistic românesc.

CONSTANTIN RĂSVAN

Ansamblul „Ciocîrlia"
(20 de ani de activitate)

Înfiinţat acum douăzeci de ani, alcătuit dintr-un buchet de tinere talente din domeniul muzicii şi dansului, şi avînd ca obiectiv educaţia artistică şi patriotică a marilor mase, ansamblul „Ciocîrlia" al M.A.I. a devenit un complex artistic valoros, de proporţii mari, care şi-a cucerit o deosebită preţuire atît în ţară cît şi peste hotare.

Astăzi, ansamblul „Ciocîrlia" cuprinde un cor, o orchestră populară şi un corp de dansatori, solişti vocali şi instrumentali, o orchestră de acompaniament precum şi un colectiv regizoral.

Mergînd la izvoarele directe ale cîntecului şi dansului românesc, o seamă de folclorişti — muzicieni, coregrafi, pictori şi poeţi — au cules, la solicitarea conducerii Ansamblului, unele din cele mai frumoase şi mai reprezentative doine şi balade, cîntece şi jocuri, costume şi datini, adînc grăitoare pentru valoarea artistică a creaţiei noastre populare.

După cum arăta Petre Nastovici, conducătorul Ansamblului în cuvîntul prilejuit de spectacolul festiv al celor două decenii de rodnică activitate, „colindul" acesta prin ţară a însumat nu mai puţin de 75.000 kilometri. Au fost culese peste 4.850 melodii şi cîntece de joc, circa 1.000 figuri de dans şi tot atîtea tipuri de costume de o rară frumuseţe şi peste 1.000 imagini fotografiate şi filmate. Se cuvin citaţi unii din aceşti cercetători: C. Arvinte, Grigore Suchici, Eugen Gal şi încă alţii, după cum sînt de citat cîntecele şi dansurile care, trecute prin sensibilitatea maeştrilor şi interpreţilor Ansamblului, au devenit bunuri artistice de preţ ce au fermecat pînă departe pe toţi cei ce le-au urmărit: „Nunta de pe Someş", „Tablouri din Galeria Naţională", „Căluşarii", „Fetele din Căpîlna", „Drăgaica", apoi dansuri maramureşene, oltenesti, muntenesti, bănăţene, moldovenesti şi dobrogene, cîntece ca „La oglindă", „Pavele, Pavele", „Dela noi dela fereastră", „Ghiocel din deal adus", „Mult mi-e dragă primăvara", „Hăulita oltenească" etc. etc.

Există de asemenea, sute de cîntece pentru cor a cappella şi solişti, precum şi pentru cor şi orchestră intrate în patrimoniul Ansamblului reprezentînd preţioase aspecte ale folclorului, o emoţionantă expresie a sufletului poporului şi a bogăţiei spirituale a patrimoniului nostru artistic.

Este de subliniat că alături de compozitorii, coregrafii, dirijorii şi regizorii Ansamblului — Viorel Doboş, Victor Predescu, Gheorghe Popescu Judeţ, Florin Raba, Nicolae Ghiţă, Nicolae Vicleanu, Ion Bologa, în toţi aceşti ani s-au adăugat eforturile creatoare ale unor valoroşi colaboratori printre care compozitorii Gheorghe Dumitrescu, Mircea Chiriac, Sergiu Sarchizov, Mircea Neagu, coregrafii Floria Capsali-Dumitrescu, Eugenia Popescu-Judeţ, regizorii Hero Lupescu, N. Frunzetti, scenografii şi pictorii Eugen Ciucă, I. David, Roland Laub, Ion Ipser, Constantin Piliuţă, poeţii Victor Tulbure, Cezar Baltag, Nichita Stănescu, Tiberiu Utan, Ion Socol.

Astăzi repertoriul Ansamblului cuprinde 550 cîntece corale şi pentru solişti cu acompaniament de orchestră, 90 piese corale a c a p p e l l a, 22 cîntece corale cu acompaniament de orchestră populară, 110 dansuri, circa 300 cîntece ale soliştilor vocali de muzică populară şi aproximativ 140 piese pentru orchestră şi solişti instrumentişti.

Colectivul a fost îndrumat cu pricepere, conducerea Ansamblului urmărind perfecţionarea şi ridicarea pe o treaptă cît mai înaltă a talentatelor elemente ce îl alcătuiesc, prin studii de canto, de teoria şi istoria muzicii ş.a. Mulţi dintre aceştia s-au bucurat de aprecieri elogioase din partea publicului, a criticii, nu numai în ţară dar şi în străinătate: Angela Moldovan, Aurelia Fătu-Răduţu, Ilie Ion, Ion Cristoreanu, Marin Păunescu, Elena Tîrcolea, Magdalena Popescu, Alecu Marin, Vasile Paraschivescu, Corina Alecu, Ilie Gheorghe, Tudor Pană, A. Romcescu, Ilie Udilă. În anii din urmă au fost descoperite şi promovate alte tinere talente ca Irina Loghin, Maria Butaciu, Benone Sinulescu, Maria Ciobanu, Simion Pop, Toni Iordache, Alecu Ilie, Rodica Bereşteanu, Ruxandra Ştefănescu Vlad şi încă alţii.

Este de relevat, de asemenea, că o seamă de solişti de operă ca Teodora Lucaciu, Agata Druzescu, Nicolae Florei, Mugur Bogdan s-au ridicat din sînul Ansamblului „Ciocîrlia".

Una dintre preocupările meritorii ale Ansamblului a fost aceea de a sprijini munca de educare a formaţiilor artistice de amatori din unităţile M.A.I. în rîndul cărora au fost descoperite proaspete talente. „Ciocîrlia" a totalizat în cele două decenii de rodnică dăruire pe tărîmul artei populare 150 turnee întreprinse în ţară, în cadrul cărora a dat 5.600 spectacole ce au fost urmărite de 5.843.000 de spectatori.

Un spectacol deosebit l-a constituit cel dat în 1963 pe muntele Găina, la tradiţionalul tîrg, cînd Ansamblul a fost aplaudat de peste 100.000 participanţi.

Peste hotare, „Ciocîrlia" a întreprins 12 turnee în 19 ţări din Europa, Asia, America, dînd 520 spectacole în 200 localităţi şi în prezenţa a peste 1.300.000 spectatori.

De fiecare dată cotidiane de prestigiu au făcut aprecieri elogioase asupra manifestărilor artistice ale „Ciocîrliei".

Pentru meritele sale, Ansamblul „Ciocîrlia" a fost distins cu Ordinul muncii clasa I, al Republicii Socialiste

Dans moldovenesc

Două momente din vijeliosul dans al „Călușarilor".

Dans oltenesc

Naistul Stanciu Simion

România ; membrilor colectivului li s-au acordat, de asemenea, ordine și medalii.

La spectacolul festiv ocazionat de cei douăzeci de ani de existență au fost prezentate cîteva din realizările de seamă ale Ansamblului.

Este de arătat din capul locului, disciplina observată de toate compartimentele Ansamblului. Datorită acesteia s-a ajuns la acea coeziune atît de necesară cînd e vorba, cu deosebire, de colectivele dansante ori de cor.

Vijeliosul „Căluș" este jucat de o echipă de tineri al căror dinamism și energie impresionează puternic. Grupul intră scandînd hieratic, ritmul. Apoi totul se însuflețește, figurile se diversifică îmbrăcînd uneori aspecte cu caracter acrobatic. Intensitatea și frecvența mișcărilor devin progresiv, frenetice, paroxistice.

Sub titlul *Tablouri din Galeria Națională*, Floria Capsali-Dumitrescu a montat pe muzica Rapsodiei I de George Enescu o scenă, la început statică : în cadre imense, grupuri de tineri și tinere în pitorești costume naționale, se țin într-o imobilitate perfectă. Apoi totul se însuflețește. Flăcăii și fetele își părăsesc pozele statice, ies din cadre și prind să danseze după cunoscutele hore și sîrbe ale lucrării. Către sfîrșit dansatorii își reiau locurile în cadrele inițiale. Scena e interesantă, dansurile animate. Am sugera însă mai multă naturalețe acelui personaj care — inițial, cu gesturi foarte convenționale — trece în revistă tablourile simulînd îndepărtarea prafului de pe ele...

O scenă care cucerește prin originalitatea dansurilor și frumusețea de mare strălucire a costumelor e „Nunta de pe Someș".

Soliștii Angela Moldovan, Aurelia Fătu-Răduțu, Benone Sinulescu, Ion Cristoreanu, Irina Loghin au adus fiecare o notă personală în interpretarea unor cîntece ca *Aseară vîntul bătea, Mult mi-e drag și-mi place mie, Trei mîndruțe și trei stele, Mîndre-s nunțile la noi, Satul meu de lîngă munte* ș.a. Această „notă personală" se cuvine totuși diversificată spre a nu se cădea în stereotipism, în șablon. Un talent excepțional este tînărul naist Stancu Simion. L-am apreciat pentru justețea intonațională și interpretarea sa de o dogorîtoare simțire în *Doina Oltului* și *Sîrba*. El se dovedește un demn urmaș al muscalagiilor noștri de renume, Sava Pădurăleanu, Fănică Luca ș.a. care au purtat cu cinste arta populară românească peste hotare.

Victor Predescu stăpînește cu autoritate orchestra sa populară, urmărește cu agerime diferitele compartimente, dă impulsuri energice, precise, imprimă o frumoasă surdină formației atunci cînd exigențele de ordin solistic o cer.

Corul funcționează ca un tot omogen, în care partidele vocale apar ideal fuzionate. Dirijorul Nicolae Vicleanu a interpretat în spiritul și stilul specific fiecărui compozitor, cîntece ca *Cinstire ție plai al Mioriței* de Sergiu Sarchizov, *Sîrba pe loc* de Gh. Danga, *Cît e muntele de-nalt* (cu remarcabilă structură polifonică dar sensibilă înrîurire Kodaly-ană) de N. Brînduș, *Partid stegar ne-nfrînt* de Mircea Neagu.

Sînt două aspecte ale muncii artistice dusă de Ansamblul „Ciocîrlia" pe care ținem să le relevăm : pe de-o parte aranjamentele muzicale realizate cu totul satisfăcător sub raportul armonic și orchestral de Viorel Doboș și Constantin Arvinte ; pe de altă parte, aranjamentele coregrafice ale maeștrilor Gheorghe Popescu Județ, Gavrilă Ciobanu. Se ridică totuși problema unei permanente griji pentru păstrarea autenticelor și tipicelor elemente folclorice și, totodată, evitarea oricăror alte influențe streine de specificul național. Conducerea muzicală a directorului artistic și dirijor principal Viorel Doboș, muzician încercat cu un simț artistic elevat, s-a dovedit, odată mai mult, promptă, riguroasă, eficientă.

Spectacolul „Ciocîrliei" a fost realmente festiv, demn de momentul pe care îl ilustra.

J.-V. PANDELESCU

Ulrich Dibelius — Moderne Musik 1945—1965

Multiple sînt dificultățile unui cronicar de istorie contemporană, mai cu seamă într-un domeniu de artă în care reperele „clasice" (criteriile de stil, concepție, tendințe) capătă cu totul alte dimensiuni ; am spune poate că avem de-a face cu dimensiuni atît de diferite de cele ale altor epoci, încît nici nu mai pot avea, practic vorbind, „funcționalitate" de reper.

O primă constatare : cercetarea prezentului este *nemijlocită*, fiindcă îi lipsește filiera retrospectivă. Este o dublă premisă a istoriografiei contemporane, în care cele două componente — „nemijlocitul" obligatoriu și retrospectiva inexistentă — sînt în raport direct proporțional ; cu cît observația este mai directă pe fenomenele „crude", în plină prefacere, cu atît elementul istoric al *distanței* devine inexistent. Iar afirmația că o asemenea cercetare trebuie să îmbine avantajele lucrului „pe viu" cu riscurile ce decurg din lipsa „distanței", arată de la bun început că autorul acestei interesante cronici de actualitate și-a asumat o mare răspundere.

Teama unei oarecari *nesiguranțe* îl frămîntă încă din primele pagini ale cuvîntului introductiv : „la o distanțare istorică atît de redusă față de creație, clasificarea muzicii contemporane devine din ce în ce mai grea — poate chiar imposibilă". Fără s-o recunoască prea deschis, autorul unei istoriografii contemporane este obligat să-și fixeze o pîrghie ipotetică într-un viitor apropiat ; dacă vrem, un „reper arhimedic" care, în loc de referire la trecut, este obligat să se sprijine pe ipotezele unei deveniri.

Și iată o a doua dificultate : orice greșeală de intuire a acestei „deveniri" poate risca să sprijine întregul eșafodaj în golul unor date care nu rezistă.

Aproape ca o ieșire din impas, istoriograful este obligat să se includă în epocă : „întrucît am trăit eu însumi această epocă, și întrucît compozitorii aceștia sînt colegii mei de generație, nu pot evita faptul că imaginea pe care o redau este propria mea imagine". Departe de a fi o scuză pentru eventuale greșeli, o asemenea luare de poziție antrenează și mai mult răspunderea criticului ; situîndu-se în miezul fenomenului, el nu poate decît să participe integral la „bine și la rău". Or tocmai prin această atitudine, cartea lui Dibelius depășește simpla relatare, acea valoare destul de restrînsă pe care o poate avea orice alt *catalog* al muzicii contemporane. „Moderne Musik" devine astfel o lucrare muzicologică *angajată*, o expunere în care indexul de nume, date, manifestări și eveni-

mente reprezintă accesoriile necesare unei judecăți de valoare. Obiectivitatea rece și impersonală a datelor enciclopedice este astfel inclusă în considerente personale, subiective, de totală angajare.

Și aici intervine un al treilea risc : acela de a greși „din plin" (ca să-i spunem astfel) — nu mai avem de-a face cu simple „erori de informare" ; din nou, orice defecțiune din intuiție devine o greșeală capitală, ținînd de domeniul judecății de valoare. Este un risc pe care Dibelius și-l asumă cu deplină răspundere. „Tot ce pot face în sensul obiectivizării este doar aceasta : să fiu în permanență conștient de subiectivitatea mea ca și de premisele judecății mele". În felul acesta înțelegem mai ușor de ce autorul își abordează subiectul din cele mai diferite unghiuri de vedere : *premisele* muzicii noi sînt investigate și „defalcate" cu o minuțiozitate remarcabilă — de la *anul zero* al muzicii noi (în mod convențional s-a luat, și de data aceasta, anul 1945) pînă la ceea ce Dibelius numește „maeștrii și mijlocitorii" acestei muzici noi : Forner, Dallapiccola, Blacher, Messiaen, Hartmann, Orff. Într-un fel, cartea muzicologului german presupune o cunoaștere prealabilă a fenomenului contemporan ; precursorii se subînțeleg, noțiunile pornesc de la un patrimoniu bine cunoscut asupra căruia nu revine decît în scurte momente de referire — ca de pildă într-o scurtă „Retrospectivă a primei jumătăți a secolului nostru".

Secțiunea principală a cărții (intitulată „Desfășurarea") se axează pe *tînăra generație ;* este ceea ce numea chiar autorul „propria mea generație, propria imagine pe care o comunic" : de la Stockhausen, Nono și Boulez pînă la Henze, Pousseur și Kagel. Considerînd că simplele „eseuri" biografice precum și sumarele cataloage de creație nu pot oferi o cunoaștere aprofundată a fenomenului Ulrich, Dibelius abordează subiectul și din două unghiuri care — deși intenționate drept „complimentare" — reprezintă de fapt analiza cea mai eficientă a acestuia. Desvăluindu-ne „funcționalitatea" manifestărilor de avangardă (mai puțin ca mecanism și mai mult ca materializare a unei concepții de estetică contemporană), autorul ne introduce în frămîntările esențiale de la Darmstadt, Gravesona și Donaueschingen, în căutările studiourilor experimentale de la Köln și München, în activitatea unui „Domaine musical" din Paris, în micile „scandaluri" ale concertelor *Die Reihe* din Viena. Sînt adevărate „punctări" în care poziția personală a autorului se îmbină deseori cu un umor savuros ; spiritul critic nu părăsește nici o clipă paginile acestei cronici contemporane. Însă adîncirea aceasta de *practică* a fenomenului contemporan, a presupus și o dublă investigație obligatorie pe care Dibelius o înfruntă cu migala unui cercetător de o seriozitate impresionantă.

Pe de-o parte, „vorbirea curentă" în domeniul muzicologiei contemporane devine aproape imposibilă fără o succintă explicitare a terminologiei, la fel de nouă ca și muzica pe care o slujește. A vorbi de aleatorism, de clustere sau formante, de notație grafică sau de teoria informației, presupune înțelegerea unor noțiuni care n-au pătruns încă prea mult în cursurile uzuale ale Conservatoarelor, fiind pe de-altă parte cu totul superficial explicate în dicționarele muzicale. Deseori ne dăm seama că înșiși oamenii de specialitate le folosesc fără a cunoaște prea exact etimologia, sensul, aplicațiile acestora, Lucru pe care-l suplinește, în modul cel mai exigent, capitolul de „Noțiuni" care, în cuprinsul a cca. 50 de pagini, se intercalează ca un adevărat *dicționar tehnic* în cartea lui Dibelius.

Pe de-altă parte, din noianul de tendințe și concepții contemporane, autorul încearcă și o sistematizare *geografică*, pornind de la ideea că — în ciuda universalității — caracterele specifice naționale își au totuși ponderea lor. Ceea ce se cuvine remarcat aici este faptul că — pe lîngă zonele mari ale muzicii contemporane — Dibelius caută să cuprindă pe cît posibil *toate* manifestările europene și extraeuropene ale muzicii noi. Și deși nu există un capitol românesc, muzica noastră nouă este totuși consemnată în măsura în care informarea sa a putut-o sesiza, analiza, reda.

Considerînd ca remarcabilă apariția a trei compozitori români — Stefan Niculescu, Aurel Stroe și Tiberiu Olah — autorul acestei monografii ne redă și anumite caracteristici ale muzicii audiate. În muzica lui Stefan Niculescu, Dibelius deslușește „raportarea de constelații folclorice ale armoniei și ritmului, la un instrumentar redus și de tratare individuală" — fapt prin care muzica acestuia „dobîndește o sonoritate desțelenită și modernă, fără a-și nega întru totul proveniența națională". În ce privește pe Aurel Stroe, comentariul lui Dibelius relevă coloritul sonor și registrele care se interconectează într-o succesiune neîntreruptă cu transformări minime, realizînd — după propria sa expresie — „un fenomen bogat în nuanțări". Tiberiu Olah îi apare mai sintetic ; în muzica acestuia se contopește conturul cu culoarea, polifonia sesizabilă cu desfășurarea globală. Dar (după cum se exprimă Dibelius) „totul este grupat în alternări și combinații ale imaginii formale, realizînd tensiune și spontaneitate prin relațiile asimetrice care predomină". Trebuie subliniat că aceste aprecieri se bazează pe audiția „Arcadelor" (A. Stroe), a „Coloanei infinite" (T. Olah) și a „Simfoniei" (St. Niculescu) — lucru consemnat în indexul de audiții, odată cu respectivele indicative ale imprimărilor „Electrecord".

Concluziile ce se pot trage asupra unei lucrări de o asemenea anvergură nu se pot referi decît la obiectivele pe care le urmărește precum și la modul în care reușește (sau nu reușește) să le realizeze.

Aș menționa — în chip de concluzie — fraza unui recenzent al acestei lucrări : „cartea se află la nivelul obiectului pe care-l tratează" (Clytus Gottwald, în „Melos" an 34, Nr. 9/1967). Este, poate, o remarcă de oarecare prudență — și într-un fel și o „poliță în alb" pentru o inițiativă care nu s-a consumat încă în întregime odată cu această carte. Dar singur curajul unei atari confruntări merită cu prisosință recunoașterea unei valori de netăgăduit. Este fără îndoială o lucrare care merită a fi cunoscută de toți cei ce se interesează de evoluția muzicii zilelor noastre.

LUCIAN GRIGOROVICI

DOR BĂTUT DE VÎNT

VERSURI ȘI MUZICA
ELLY ROMAN

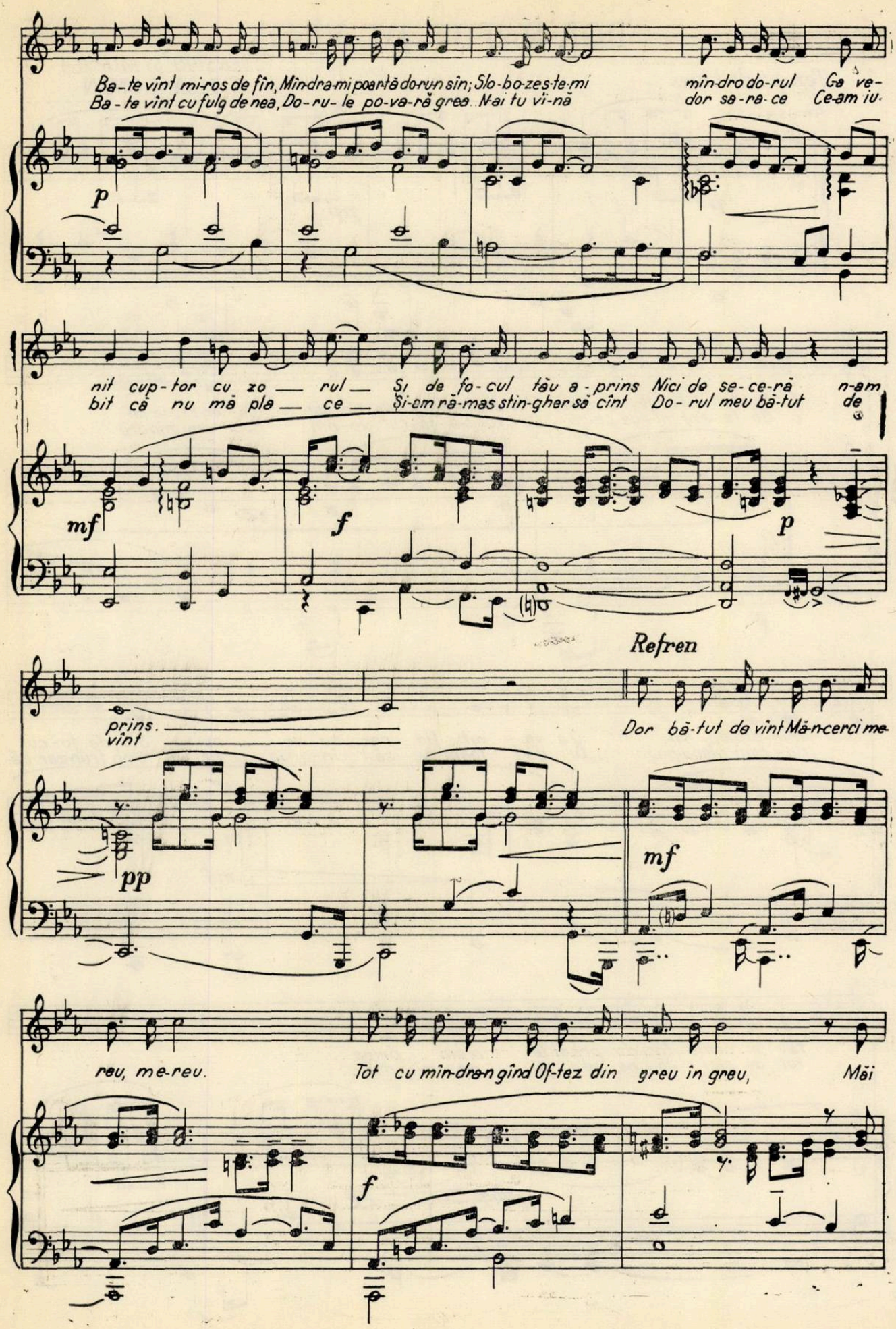
Tempo de blues

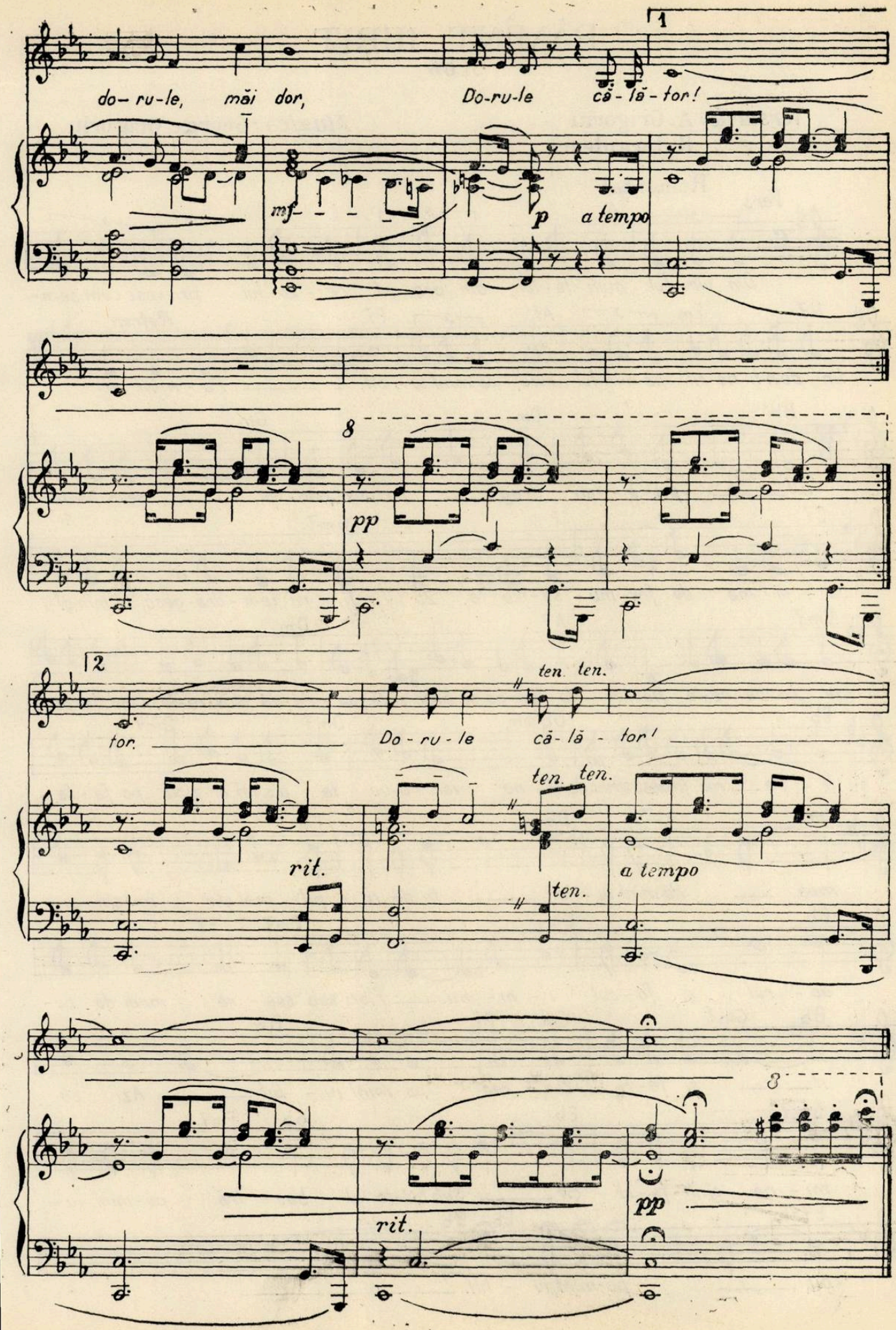
4 măs. = 14 sec.

1 Bă-te vînt cu flori de măr, Mîn-dra-mi poar-ta do-ru-n păr; Slo-bo-zeș-te-mi
2 Bă-te vînt mi-ros pe-lin, Do-rul s-a fă-cut ve-nin; Poar-tă-mi mîn-dro

mîn-dro do-rul, Că ve-nit flo-rar cu zo — rul — Și de fo-cul
do-ru-n pleoa-pe, Ori dă-l toam-nei să-l în-groa — pe — 'Sub frun-zar bă-

tău a-prins Nici de pra-și-lă n-am prins...
tut de ploi Să ne plîn-gă pe-a-mîn-doi...


Ba-te vînt mi-ros de fin, Min-dra-mi poar-tă do-run sîn; Slo-bo-zes-te-mi mîn-dro do-rul Ca ve-
Ba-te vînt cu fulg de nea, Do-ru-le po-va-ră grea. Nai tu vi-nă dor sa-ra-ce Ce-am iu-
p
nit cup-tor cu zo — rul — Şi de fo-cul tău a-prins Nici de se-ce-ră n-am
bit că nu mă plă — ce — Şi-am ră-mas stin-gher să cînt Do-rul meu bă-tut de
mf
f
p
Refren
prins.
vînt
Dor bă-tut de vînt Mă-ncerci me-
pp
mf
reu, me-reu. Tot cu mîn-dro-n gînd Of-tez din greu în greu, Măi
f

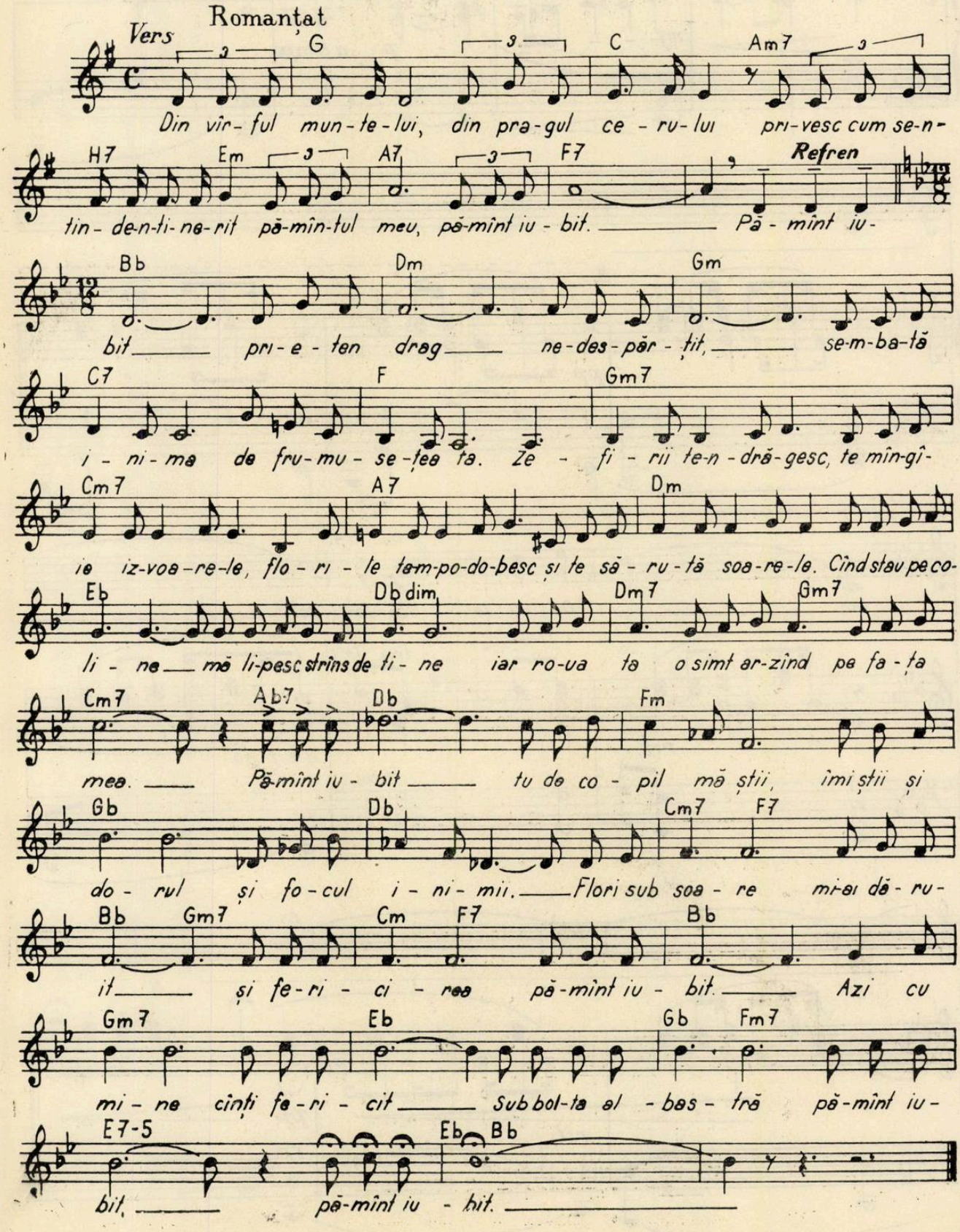

1
do- ru-le, măi dor,
Do-ru-le că-lă-tor!
mf
p a tempo
8
pp
2
tor.
Do-ru-le că-lă-tor!
ten. ten.
rit.
ten. ten.
ten.
a tempo
8
pp
rit.

PĂMÎNT IUBIT

SLOW

Versurile: A. Grigoriu
R. Iorgulescu

Muzica: George Grigoriu



Cuprinsul

Radu Paladi (muzica) Ulaicu Bîrna (versurile)
Țară nouă țară dragă (cor) 1

★

Activitatea în filialele și cenaclele Uniunii Compozitorilor 5

Liviu Glodeanu, Cornel Țăranu, Marin Constantin, Gheorghe Firca

Opinii pe tema: „muzica în conștiința contemporaneității" 10

CREAȚIA ROMÂNEASCĂ

George Draga
Cvartetul pentru coarde nr. 4 de Zeno Vancea 16

Dan Buciu
Concertino de Adrian Rațiu 18

INSEMNĂRI

George Derițeanu
Marea sărbătoare a artei folclorice . . . 21

ANCHETA NOASTRĂ

Iosif Sava
Rolul corului în viața tineretului școlar . 24

PAGINI DIN ISTORIA MUZICII ROMÂNEȘTI

Cristian Ghenea
Concepții renascentiste despre muzică . . 30

VIAȚA MUZICALĂ

Vasile Cristian
Retrospectivă 32

Cornelia Tăutu
Tribuna tinerilor compozitori 36

Grigore Constantinescu
Opera „Apus de soare" de Mansi Barberis; Studio 68 38

Constantin Răsvan
Ansamblul U.G.S.R. la două decenii . . . 41

J. U. Pandelescu
Ansamblul „Ciocîrlia" (20 de ani de activitate) 42

Lucian Grigorovici
Ulrich Dibelius — Moderne Musik — 1945 — 1965 43

Elly Roman
Dor bătut de vînt 45

George Grigoriu
Pămînt iubit 48

Sommaire

Radu Paladi (la musique), Ulaicu Bîrna (les vers)
„Pays nouveau, cher pays" (choeur) . . . 1

★

L'activité dans les filiales et les cénacles de l'Union des Compositeurs 5

Liviu Glodeanu, Cornel Țăranu, Marin Constantin, Gheorghe Firca

Opinions sur le thème „La musique dans la conscience de la contemporanéité" . . . 10

LA CRÉATION ROUMAINE

George Draga
Le quator pour archets nr. 4 de Zeno Vancea 16

Dan Buciu
Concertino d'Adrian Rațiu 18

NOTES

George Derițeanu
La grande fête de l'art folclorique . . . 21

NOTRE ENQUÊTE

Iosif Sava
Le role du choeur dans la vie de la jeunesse écolière 24

PAGES D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE ROUMAINE

Cristian Ghenea

Conceptions, au temps de la Renaissance, sur la musique 30

LA VIE MUSICALE

Vasile Cristian
Rétrospective 32

Conelia Tăutu
La tribune des jeunes compositeurs . . . 36

Grigore Constantinesco
L'Opéra „Coucher de soleil" de Mansi Barberis, Studio 68 38

Constantin Răsvan
L'ensemble de l'Union générale des Syndicats vingt ans d'existence 41

I. U. Pandelesco
L'Ensemble „Ciocîrlia" (L'Alouétte) — vingt ans d'activité 42

Lucian Grigorovici
Ulriche Dibelius — Moderne Musik — 1945 — 1965 43

Elly Roman
„Dor bătut de vînt" 45

George Grigoriu
Terre aimée 48

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

COLEGIUL REDACȚIONAL

Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef).

C-da 5040

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

ANUL XVIII Nr. 3 MARTIE 1968

Nobila misiune a creaţiei artistice

— Dezbaterile comitetului lărgit al Uniunii compozitorilor —

Compozitorii şi muzicologii, alături de întregul popor, au urmărit cu viu interes, deplină încredere şi legitimă mîndrie, lucrările Conferinţei Naţionale a Partidului Comunist Român, care au desbătut şi adoptat măsuri importante pentru continuarea pe trepte calitativ superioare a măreţei opere de desăvîrşire a construcţiei socialiste, de ridicare a României pe culmile progresului şi civilizaţiei.

În opera de dirijare a vieţii economice şi sociale, partidul acordă un loc de seamă perfecţionării formelor şi metodelor de conducere, planificare, organizare, pentru ca ele să reflecte cît mai fidel necesităţile obiective, să nu imprime rigiditate şi imobilism structurilor sociale şi economice, ci, dimpotrivă, să constituie o forţă motrice a dezvoltării societăţii noastre. În acest spirit au fost analizate problemele economiei naţionale şi ale activităţii sociale în raportul de înaltă ţinută, deosebit de bogat în idei, prezentat de tovarăşul Nicolae Ceauşescu.

Ansamblul măsurilor preconizate cu privire la perfecţionarea formelor şi metodelor de conducere şi planificare a economiei au un caracter complex şi o sferă largă de cuprindere. Ele se referă în mod amplu la problemele generale care vizează organizarea şi conducerea întregei activităţi economice, producţia, repartiţia, circulaţia şi consumul, industria, agricultura şi celelalte ramuri, cercetarea ştiinţifică, sistemul de aprovizionare şi desfacere, finanţare şi creditare, sistemul de preţuri şi sistemul de cointeresare materială. Măsurile preconizate pentru perfecţionarea mecanismului de conducere a economiei urmăresc în esenţă crearea cadrului şi structurilor organizatorice necesare pentru ca hotărîrile economice să se întemeieze pe o deplină cunoaştere a legilor obiective. Folosirea pe o scară mai intensă a unor instrumente de reglementare economică pe cît de riguroase, pe atît de sensibile, utilizarea judicioasă a unor asemenea categorii ca beneficiul, rentabilitatea, preţul vor da posibilitatea să se realizeze o conducere suplă a economiei naţionale, asigurînd întregii activităţi economice mai multă operativitate şi finalitate.

În documentele Conferinţei Naţionale se preconizează măsuri privind repartizarea judicioasă a forţelor de producţie pe întreg teritoriul ţării, îmbinarea cerinţelor cunoaşterii eficienţei economice cu ridicarea tuturor oraşelor şi comunelor, ceea ce se concretizează în îmbunătăţirea concomitentă a organizării administrativ-teritoriale a ţării. Măsurile adoptate se referă la apropierea conducerii centrale de unităţile administrativ-teritoriale de bază, crearea de unităţi care să permită rezolvarea operativă şi competentă a problemelor, să contribuie la dezvoltarea economică a localităţilor, întărirea comunelor ca unităţi administrative puternice, precum şi la eliminarea verigilor intermediare inutile, a paralelismului în atribuţii şi competenţe. Crearea judeţelor, mai buna cristalizare a unităţilor de bază — oraşul şi comuna — constituie un cadru favorabil pentru dezvoltarea neîntreruptă a construcţiei socialiste, pentru mai buna desfăşurare a tuturor activităţilor sociale.

În Raportul prezentat Conferinţei, în care problemele economice au o pondere atît de mare, se subliniază importanţa şi atenţia deosebită pe care partidul le acordă dezvoltării conştiinţei socialiste, muncii ideologice.

Perfecționarea modului de folosire a factorilor economici, a stimulentelor mteriale, aplicarea mai consecventă a principiului cointeresării sînt concepute ca realizîndu-se în strînsă îmbinare cu stimularea pe toate căile a participării conștiente a oamenilor la opera de dezvoltare și înflorire a societății noastre. Tot ceea ce se propune pe linia creării unui cadru mai bun de manifestare a inițiativei oamenilor muncii, pe linia lărgirii dreptului de decizie, a participării mai active și mai directe a maselor la conducerea tuturor problemelor vieții sociale are în vedere creșterea rolului ce revine factorului capital al societății noastre — factorul OM. Dezvoltarea în profunzime a democrației socialiste constituie, astfel, nu numai o întărire a libertății individuale și a drepturilor cetățenești, ci și o expresie a rolului tot mai important al conștiinței, un proces urmărind afirmarea cu plenitudine a omului în societate, ca stăpîn conștient al propriului destin. Pe această linie, capătă o însemnătate tot mai mare conștiința responsabilității față de societate, inițiativa, gîndirea creatoare, competența, normele superioare de conviețuire socială, subordonarea interesului personal celui general. Cultivarea stăruitoare a acestei trăsături care se formează în interesul luptei pentru societatea nouă, împotriva vechilor concepții, este o importantă sarcină politică și socială.

În lumina acestor nobile obiective, organizațiile de masă și obștești, sistemul învățămîntului, creația artistică, munca culturală de masă, presa, radio-ul, televiziunea, precum și celelalte forme de înrîurire spirituală vor trebui să-și ridice activitatea la nivelul înalt al noilor cerințe, să facă totul pentru a-și aduce contribuția la formarea omului nou cu o conștiință înaintată de patriot înflăcărat, de militant pentru progresul societății noastre.

În vederea unei coordonări mai bune a muncii ideologice și cultural-educative, Conferința a stabilit înființarea pe lîngă C.C. al P.C.R. a Comisiei ideologice, care va constitui cadrul unor dezbateri aprofundate și asupra marilor probleme ale activității teoretice în țara noastră. Comisia are menirea de a asigura îndrumarea, orientarea principială unitară a întregii activități cultural-artistice, tradițiile înaintate ale artei noastre naționale, să se afirme personalitățile cele mai diferite, să înflorească modalitățile de expresie cele mai autentice și originale.

Muzicienii, vibrînd cu intensitate în fața tabloului marilor noastre realizări, își vor încorda forțele în crearea de noi lucrări, în care să se reflecte înfăptuirile poporului și aspirațiile sale actuale. Din aceste năzuințe se inspiră și dorința compozitorilor de a făuri opere autentice, capabile să rămînă ca o mărturie durabilă a acestui timp, să aibă rezonanța mesajului minunat al civilizației românești actuale, să desfete prin forța expresiei și a măiestriei.

Compozitorii sînt azi mai mult ca oricînd conștienți de complexitatea menirii lor sociale. Ei caută să îmbogățească peisajul muzicii românești și totodată să se impună contemporaneității.

A exista ca artist creator înseamnă astăzi a dobîndi propria personalitate în muzică, a afirma propriul stil în contextul spiritualității poporului nostru și în contextul culturii universale, și nici decum a fi o variantă aproximativă, palidă, a altcuiva.

Din cuvîntarea tovarășului Nicolae Ceaușescu la Conferința Națională a Partidului rezultă limpede că, în viitor, va spori și mai mult rolul Uniunilor de creație în viața obștească, în orientarea și dezvoltarea artei noastre.

Este necesar — se arată în raportul prezentat la Conferință de către Secretarul General al C.C. al P.C.R. ca Uniunile de creație, care au un rol însemnat în stimularea și orientarea artei și literaturii, să participe mai intens la activitatea Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, astfel încît rezolvarea problemelor privind îndrumarea activității de creație să se facă cu contribuția nemijlocită a cadrelor din conducerile uniunilor. Aceasta înseamnă că va crește și mai mult responsabilitatea creatorilor față de popor, față de cei cărora le sînt adresate lucrările. În acest context apare necesar să deliberăm profund asupra felului în care ne-am împlinit și ne împlinim îndatoririle sociale și artistice, să cumpănim cu spirit de discernămînt asupra principalelor fenomene care se manifestă în muzica noastră, să clarificăm pentru toți membrii Uniunii, îndatoririle nobile care ne revin.

Plenara lărgită a Uniunii Compozitorilor din februarie 1967 a subliniat în lumina documentelor partidului nostru înaltele îndatoriri patriotice și artistice ale creatorilor de muzică, necesitatea îmbogățirii orizontului de inspirație în muzica noastră cu teme legate de trecutul glorios al poporului, de avîntul constructiv, de problemele de viață ale societății românești contemporane.

Trebuie să arătăm cu spirit de răspundere că deși au fost întreprinse acțiuni concrete în colaborarea cu C.S.C.A. pentru susținerea materială a noilor creații, prea puține lucrări noi axate pe tematica amintită au fost prezentate pînă acum publicului.

Birourile de creație au nobila datorie de a sprijini în modul cel mai activ și permanent eforturile, preocupările compozitorilor în această direcție. Continuă să se facă simțită lipsa unui climat de dezbatere principială, largă, constructivă în cadrul Biroului de creație, al cenaclelor în legătură cu problemele teoretice și concret artistice privind îmbogățirea tematicii legate de actualitate în diferitele genuri de creație. Este necesar ca Birourile de creație să stimuleze prin activitatea de îndrumare pe care o desfășoară lărgirea orizontului tematic și stilistic, îmbogățirea și diversificarea modalităților de exprimare, orientarea atenției acestora către exigențele specifice diferitelor categorii de iubitori ai muzicii.

O atenție specială trebuie acordată ridicării calității muncii creatoare și activității obștești din filiale și cenacle, prin stimularea plină de grijă a talentelor autentice existente aici, prin îmbunătățirea mijloacelor de informare și sprijinirea difuzării lucrărilor realizate de aceștia. Trebuie să ne pătrundem cu toții de adevărul că nu ne vom împlini întreaga datorie în fața oamenilor muncii dacă nu vom îmbina armonios cît mai convingător cu putință elementele de expresie, acele trăsături care fac din muzică o artă profund omenească, captivantă, emoționantă, cu rezultatele cele mai elocvente ale tehnicii muzicale moderne. Fetișizarea, absolutizarea oricăreia dintre aceste componente nu pot fi decît dăunătoare fenomenului artistic. Continuarea pe o treaptă nouă a cuceririlor predecesorilor care au clădit o artă muzicală națională pornind de la va-

forificarea frumuseților melosului popular, străduindu-se în permanență să-și racordeze creația la coordonatele artei universale, devine o axiomă, profesiunea de credință, condiția care va asigura și în viitor robustețea și originalitatea muzicii noastre.

Din documentele Conferinței desprindem importanța acordată principiului contribuției colective ca metodă de bază în activitatea de îndrumare a creației, de rezolvare a problemelor importante ale Uniunii noastre.

Această metodă care a devenit caracteristică stilului de muncă în diferitele organisme de conducere ale Uniunii, trebuie să constitue în viitor forma hotărîtoare de desbatere și rezolvare a sarcinilor ce revin activității creatoare și obștești desfășurată de membrii Uniunii.

Trebuie să militäm în continuare pentru îmbunătățirea climatului necesar stimulării desbaterii colective, largi, schimbului de opinii constructive, emanînd dintr-un spirit de înaltă răspundere față de sarcinile complexe ce revin activității de creație și obștești.

Împlinirea acestor desiderate este incompatibilă cu afirmarea spiritului de grup, a sectorismului și intoleranței, a exclusivismului, a subordonării intereselor obștești față de interesul personal îngust.

Trebuie să ne străduim pentru îmbunătățirea calității muncii desfășurate în cenacle, sporind interesul temelor puse în discuție și găsind cele mai adecvate metode pentru desbateri competente, principiale, pasionante.

În acest spirit cenaclul poate și trebuie să recîștige atenția și interesul membrilor Uniunii, contribuind la stimularea progresului autentic și stimularea spiritului de coeziune, prețuire și sprijin reciproc între membrii Uniunii, indiferent de vîrste și preferințe stilistice.

În momentul de față, activitatea creatoare se desfășoară la o mare tensiune de elaborare, de îmbogățire și perfecționare neîntreruptă a mijloacelor de expresie, capabile să exprime lumea sufletească, atît de dinamică și de puternic afirmată, a contemporanilor noștri.

Cultura muzicală românească capătă un nou avînt prin cadrul, prevăzut în documentele Conferinței Naționale, de organizare a Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, măsură concretizată în legea votată de Marea Adunare Națională în sesiunea recent încheiată.

Adoptarea legii privind organizarea și funcționarea C.S.C.A. și a comitetelor locale de cultură și artă confirmă importanța unui eveniment deosebit. Din obiectivul realizării unor condiții cît mai prielnice creșterii și promovării personalităților artistice, asigurării unui cîmp vast pentru manifestarea variată a talentelor și preocupărilor creatoare, decurge în mod logic necesitatea stabilirii profilului, atribuțiilor și responsabilităților organului de Stat menit să înfăptuiască politica partidului în domeniul culturii și artei.

Această nevoie de a stabili noi forme organizatorice și noi metode de muncă a C.S.C.A, a devenit imperioasă odată cu amploarea pe care a luat-o desvoltarea artistică, cu atribuțiile sporite care revin forului amintit în sprijinirea creației originale, în acțiunea de largă difuzare a culturii. Vechiul sistem devenise greoi, anchilozat, iar formula bazată pe un număr mare de membri consultanți s-a dovedit ineficientă. Odată în plus, apare, în legea votată recent, grija partidului nostru pentru destinele culturii și artei, sesizarea schimbărilor intervenite în realitate, adoptînd cu supleție noi forme organizatorice corespunzătoare cerințelor strict actuale ale vieții social-culturale.

C.S.C.A. are menirea și răspunderea îndrumării și organizării activității culturale și artistice, în lumina indicațiilor date de partid. Subliniind trăsăturile acestui comitet, care, în îndeplinirea sarcinilor sale, se bazează pe o strînsă colaborare cu toți factorii de cultură și artă și care lucrează potrivit principiului conducerii colective, legea definește caracterul larg reprezentativ și democratic, în spiritul actual al muncii intelectuale, al C.S.C.A. Atribuțiile noului comitet sînt multiple și complexe ca însăși problema artei contemporane cu care operează ; C.S.C.A. este un organism de conducere, stimulare și sprijinire a creației artistice și activității culturale, de îndrumare și coordonare, de organizare și difuzare, de executare a dispozițiilor în vigoare. O măsură imediată, expusă de Secretarul General al Partidului în raportul la Conferința Națională, prevede ca în conducerea superioară a C.S.C.A. să fie cooptați și factorii de răspundere ai unor organisme importante în activitatea de creație. Această măsură se reflectă în Legea votată de Marea Adunare Națională : Președinții Uniunilor de Creație fac parte din Biroul Executiv al Comitetului, cu drept de vot deliberativ. Originală și judicioasă, o asemenea măsură va contribui la întărirea și adîncirea colaborării dintre Comitet și Uniuni, la antrenarea activă a uniunilor, în soluționarea colectivă a problemelor complexe din sectoarele de creație. Măsura va favoriza participarea intensă și autorizată a unor artiști și creatori experimentați. Se crează în acest fel premiza evitării unor paralelisme statornicite de multă vreme în problemele de afirmare a creației și difuzare a operelor de artă. Deasemenea, colaborarea acestor factori ca și a reprezentanților Consiliului Central al UGSR, Uniunii Naționale a Cooperativelor de Producție, Uniunii Tineretului Comunist e stimulatorie pentru autocontrolul colectiv asupra îndeplinirii numeroaselor atribuții ale Comitetului ce vizează o foarte mare arie de fenomene și impun o tot atît de mare rază de pătrundere.

Prin noua organizare a Comitetului se reflectă imboldul dat de Partid ca în nobila și vasta muncă de conducere a treburilor culturale să se conjuge soluționarea chestiunilor operative cu activitatea de concepție, să se lucreze cu competență, spirit matur, exigență și eficiență. Se cristalizează astfel cadrul aplicării unui stil de muncă colectiv, ostil formalismului și superficialității, unilateralității și arbitrariului în materie de gust și apreciere a fenomenului artistic contemporan.

Organizarea mai amplă, a Comitetului pe direcții de specialitate, între care și Direcția Muzicii, crează condițiile unei colaborări mai susținute și operative în activitatea de îndrumare și stimulare a creației originale. Se crează astfel premizele pentru rezolvarea corespunzătoare a problemelor economice care decurg din raporturile dintre instituțiile de Stat și creatori. Pe această linie se cer intreprinse, în colaborare cu Uniunile, noi acțiuni care să stimuleze crearea și promovarea unor lucrări valoroase, axate pe tematici desprinse din trecutul și prezentul vieții și spiritualității

noastre. Ne gîndim bunăoară la lansarea unor concursuri de compoziție și interpretare pentru remedierea stagnării creației de operă și pentru dinamizarea creației de balet, pentru reînvierea vieții corale și a cîntecului de masă.

Nu sînt lipsite de interes nici propunerile privind studierea inițierii unor festivaluri naționale și internaționale, periodice, în București sau în alte orașe ca Brașov, care să se axeze pe un anumit gen muzical, simfonic, operă, muzică corală, ușoară. Se impune organizarea la nivel republican a unor desbateri noi în presă asupra rolului artistului în epoca noastră, se cer întreprinse sondaje asupra cerințelor și gustului publicului. Pe această cale pot fi antrenate și instituțiile muzicale pentru a se prospecta nivelul artistic al iubitorilor de frumos și, în consecință, să se înrîurească asupra acestuia, urmărindu-se înlăturarea distanței interpusă între public și artist, care riscă să se adîncească.

În privința muzicii ușoare, este mai mult ca oricînd necesar și posibil să se inițieze acțiunea de stăvilire a asaltului banalității și vulgarității care se prezintă în spectacole, concerte, emisiuni de televiziune, programele formațiilor de localuri etc.

Cu sprijinul Direcției Muzicii din noul Comitet, trebuie să desfășurăm o acțiune sistematică, amplă și susținută de valorificare a creației originale începînd cu aceia a compozitorilor precursori pînă la promovarea creației celor mai tineri compozitori. Selecția valorilor, fenomen curent și natural, nu înseamnă, cum din păcate se obișnuiește la unele instituții, promovarea după criterii subiective, unilaterale a unor anumite lucrări, ci aprecierea obiectivă în funcție de valoarea intrinsecă a operei muzicale. Aceasta presupune o cunoaștere aprofundată a creației, pe baza unei situații „la zi", dar și cu o perspectivă istorică, pentru a informa publicul în mod corect și a-i prezenta lucrările durabile, veșnic proaspete, viabile. Pentru aceasta se cere stabilirea unei mai strînse legături între Uniuni și instituțiile artistice.

Cu concursul Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă vom putea acționa în mai mare măsură, decît pînă acum, pentru organizarea difuzării muzicii românești peste hotare și asigurarea unor contacte mai susținute între muzicienii români și străini. În noua sa formă, Comitetul are competența de a se ocupa de valorificarea pe cale comercială în străinătate a unor produse artistice românești.

Este un adevăr unanim că, în ultimul timp, compozitorii și muzicologii au avut posibilitatea să participe la numeroase manifestări artistice peste hotare, în vizite de documentare, ca invitați personali, să stea de vorbă cu personalități de prestigiu ale muzicii contemporane cu prilejul vizitei acestora în țara noastră. Totodată, creația noastră muzicală se bucură peste hotare de un interes crescînd, tot mai frecvent se execută creații ale membrilor Uniunii noastre în marile centre muzicale, se realizează înregistrări de lucrări premiate la concursuri etc. Cu toate aceste succese, există încă mult loc pentru noi inițiative, pentru ca muzica românească să pătrundă în arena internațională, în concerte, festivaluri, să fie apreciată în studii de muzicologie, în presa de specialitate. Propunem ca în viitor această problemă să fie analizată de către Comitet, în colaborare cu Uniunea Compozitorilor și să se adopte măsurile operative care se impun, inclusiv aderarea țării noastre la organismele internaționale muzicale.

Uniunea noastră poate și trebuie să desfășoare acțiuni concrete pentru îmbunătățirea activității de cunoaștere și difuzare a creației originale peste hotare. Este necesar să găsim formele cele mai adecvate în momentul de față pentru întărirea legăturilor cu instituții și muzicieni de peste hotare, interesate să valorifice creația românească. Avem în vedere un schimb mai activ de partituri, materiale de popularizare, organizarea de concerte în reciprocitate, susținerea unor prime audiții în străinătate.

Biroul Uniunii a inițiat elaborarea și tipărirea unor pliante individuale privind compozitorii și muzicologii noștri. Aceste pliante tipărite în mai multe limbi, cuprinzînd date succinte asupra vieții și creației membrilor Uniunii vor putea fi larg difuzate în țară și peste hotare.

Este necesară întărirea activității de informare și documentare desfășurată la Uniunea Compozitorilor cu atît mai mult cu cît cresc incontinuu solicitările enciclopediilor, lexicoanelor, societăților internaționale cu caracter muzical, privind realizările muzicii noastre.

Deosebit de eficace pentru interpretarea muzicii românești în străinătate este asigurarea unui fond disponibil de partituri și știme. Pe lîngă materialele tipărite în condiții obișnuite de Editura Muzicală, Biroul Uniunii Compozitorilor studiează în prezent posibilitatea realizării unei tipărituri economicoase deosebit de practice și operative care să înlesnească răspîndirea creațiilor noi în țară și peste hotare. În vederea acestei acțiuni a fost alcătuit un colectiv delegat să studieze această problemă de comun acord cu Ministerul Comerțului Exterior și cu alte instituții de specialitate și să facă propuneri concrete. Cît despre comerțul în domeniul care ne interesează, propunem să se efectueze — fie și experimental — vînzarea de discuri, partituri, lucrări de muzicologie în mari centre muzicale și să se prospecteze interesul în această privință la biblioteci muzicale, academii și conservatoare, la instituții muzicale din străinătate. Recomandăm și studierea tipăririi, în colaborare cu alte edituri, a unor lucrări muzicale românești, în condiții reciproc avantajoase ; aceasta cu atît mai mult cu cît au fost înregistrate unele oferte convenabile.

În privința perfecționării organizării administrativ-teritoriale, Comitetul va fi în măsură să asigure îmbunătățirea profilului instituțiilor muzicale, dotarea acestora cu o bază materială corespunzătoare progresului tehnic, formarea personalului artistic, a instrumentiștilor. Acțiunea de sistematizare a localităților rurale, care corespunde perioadei de reducere treptată a diferenței dintre sat și oraș, creează condiții mai bune și pentru desfășurarea activității culturale. Uniunii Compozitorilor îi revine prin mijloace specifice, sarcina sprijinirii, îndrumării activității cultural-muzicale de amatori, prin creații cît mai valoroase, corespunzătoare necesităților social-educative ale epocii noastre. În acest cadru C.S.C.A. va putea sprijini în mai mare măsură decît pînă acum, acțiunea desfășurată de Uniunea Compozitorilor în munca de colaborare cu Casele de Creație Populară, care în mod sistematic căutau să se sustragă contactului cu comisiile secțiilor de specialitate ale

Uniunii. Considerăm că și Casa Centrală a Creației Populare trebuie să-și îndeplinească sarcinile în spiritul întregii activități de orientare a creației de care răspunde în primul rînd Uniunea Compozitorilor. În acest fel se vor realiza unele din multiplele probleme legate de activitatea genului de masă și se va asigura regruparea forțelor în jurul Uniunii, creindu-se totodată acel climat favorabil atît de necesar activității creatoare din acest sector.

Așa cum arăta Ion Dumitrescu, Președintele Uniunii Compozitorilor, în cuvîntul rostit la sesiunea Marii Adunări Naționale, colaborarea Comitetului cu Uniunile de Creație își va dovedi pe deplin eficiența din momentul cînd se va realiza o veche dorință ; elaborarea legii care să stabilească principiile funcționării acestor organizații obștești, create de regimul nostru. În momentul de față această lege nu există. În cei douăzeci de ani de la înființare, Uniunile s-au dezvoltat de la sine, fiecare dobîndindu-și un profil propriu. De acest profil nu trebuie să se facă abstracție în legea Uniunilor, la care se lucrează în prezent. Este necesar să se stabilească totodată principiile unificării formei de organizare pentru toate Uniunile, să capete o bază legală calitatea de membru al acestor organizații. Sîntem convinși că elaborarea, definitivă și adoptarea legii Uniunilor de creație va aduce mult folos dezvoltării creației artistice în țara noastră și va delimita cu rigurozitate sferele de acțiune pentru a se evita orice tendință de suprapunere și paralelism. Între două instituții bine organizate din punct de vedere legal și bine conduse, colaborarea devine mult mai ușoară iar rezultatele mult mai bune. Compozitorii și muzicologii așteaptă de la noul Comitet acțiuni judicioase, operative și eficiente pentru sprijinirea și dezvoltarea ascendentă a muzicii contemporane. În ceea ce ne privește, vom căuta să susținem activitatea C.S.C.A. să conlucrăm cu devotament, să nu precupețim eforturile pentru progresul artei noastre socialiste, puse în slujba poporului.

Din documentele Conferinței rezultă sarcini economice de prim ordin care privesc în mod direct Uniunea noastră și în special activitatea Editurii Muzicale.

În ultimii ani acest important sector al Uniunii noastre a cunoscut realizări apreciabile concretizate în tipărituri care reprezintă în țară și peste hotare mesajul artei noastre componistice, prestigiul muzicologiei contemporane. Analiza muncii Editurii Muzicale care în ultima perioadă a preocupat intens Biroul de Conducere al Uniunii. a demonstrat că alături de succese incontestabile se manifestă și lipsuri legate de planificarea lucrărilor, organizarea științifică a producției, prețul de cost. Prea slabă pînă în prezent a fost preocuparea pentru ritmicitatea producției și rentabilitate. Va trebui să militäm pentru găsirea și introducerea grabnică a celor mai eficiente și moderne metode de tipar care să micșoreze cheltuielile de cost și să asigure un randament sporit producției. În acest sens se preconizează măsuri ca : fotografierea unor partituri, semicartografierea. Trebuie sporită responsabilitatea factorilor de conducere ai Editurii, privind includerea în plan, stabilirea realistă a tirajelor, respectarea cu strictețe a clauzelor contractuale, a termenelor planificate, a numărului de coli, a muncii cu autorul etc. Nerespectarea acestora demonstrează ridicarea uneori deadreptul surprinzătoare a prețului de cost. Ori, nerespectarea sistematică a prevederilor inițiale facilitează oscilațiile planului, perturbările de producție — fenomene care vor trebui complet eliminate. Este necesară o mai severă disciplină de producție, un grad sporit de responsabilitate a fiecărui factor de care depinde bunul mers al unui manuscris dela autor la cititor.

Marile obiective ale organizării economice și social-culturale a țării noastre stabilite de Conferința Națională a Partidului constituie și pentru Uniunea noastră, pentru fiecare compozitor și muzicolog, un îndreptar al preocupărilor personale și de interes obștesc. Munca de creație este indisolubil legată de acțiunea de educație, de popularizare a valorilor spirituale în rîndurile cele mai largi ale poporului nostru : „În dezvoltarea conștiinței socialiste a maselor — subliniază tovarășul Nicolae Ceaușescu în cuvîntul de deschidere rostit la Conferința Națională a Partidului Comunist Român — un rol de seamă îl au creația literară și artistică, munca de răspîndire largă a culturii". În continuare, Secretarul General al Comitetului Central al Partidului Comunist Român a relevat ca finalitate a activității instituțiilor de Stat și organizațiilor obștești contribuția la formarea omului nou, cu o personalitate multilaterală, cu o concepție și atitudine înaintată despre lume și viață". Iată de ce apare ca o necesitate imperioasă coordonarea eforturilor Uniunii Compozitorilor cu cele ale tuturor celorlalte instituții și organizații, angajate în procesul de creație artistică, de educație etică și estetică a oamenilor muncii. Mai mult ca oricînd, efortul de creație trebuie să se desfășoare în strînsă îngemănare cu acela al vieții artistice, al operei de educație prin artă. Iată, dece, așa cum se preconizează și în legea privind organizarea și funcționarea Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, problemele dezvoltării culturale a întregului nostru popor interesează astăzi pe toți creatorii de artă, solicită întreaga lor contribuție.

În intensa activitate spirituală care se adresează în țara noastră tuturor vîrstelor, educația etică și estetică prin muzică reprezintă un factor important. Aceasta se datorește ariei vaste de influențare a muzicii, care pornește dela melodia cea mai simplă, cîntată sau ascultată de copilul preșcolar și ajunge pînă la creațiile de factura cea mai complexă care solicită inițiere, gust și cultură artistică, un grad ridicat al discernămîntului muzical. De aici, necesitatea vitală pentru însăși eficienta efortului de creație, a unei desfășurări permanent accentuate, în raport cu progresul creației însăși, a operei de educație muzicală.

După cum se știe, răspîndirea culturii muzicale în rîndurile largi ale publicului se înfăptuiește prin activitatea de concert, activitatea radioteleviziunii, prin mijlocirea discului și a cărții muzicale și prin acțiunile educativ-muzicale destinate amatorilor. Pe măsură ce acest evantai de forme și de mijloace ale propagării muzicii s-a deschis larg spre toate gusturile și exigențele artistice, fiecare dintre metodele și mijloacele folosite impune o grijă deosebită, în special în ce privește orientarea, calitatea celor chemați să înfăpiuiască educația muzicală și, în ultimă instanță, în ce privește eficiența eforturilor angajate. Deși activitatea a devenit în majoritatea sectoarelor, an de an mai extinsă — cu excepția activității interpretative de amatori, la care ne vom referi mai jos —, niciodată nu putem spune că au fost organizate la noi desbateri la

nivelul cel mai reprezentativ și competent care să îmbrățișeze, în toată complexitatea ei, această activitate. Aici își află sursa multe din neajunsurile care s-au instaurat de ani de zile în diferite sectoare ale educației muzicale de masă și care frînează progresul de ansamblu al culturii noastre muzicale contemporane. În cuvîntul său rostit la Conferința Națională a Partidului, tov. Pompiliu Macovei, Președintele CSCA, atrage atenția asupra reducerii „numărului de spectatori de teatru, operă și orchestre simfonice și care s-a remarcat mai insistent în ultimul timp". Printre cauzele multiple care au determinat această situație, se află, fără îndoială, acelea legate de lipsa de interes a multor programe din stagiunile noastre, ca și de calitatea scăzută a unor concerte sau spectacole Tot astfel, o cauză o constituie pasivitatea factorilor chemați să stimuleze în școală, în familie, în societate, interesul pentru formele superioare, autentice ale educației muzicale. În această privință, credem că Uniunea Compozitorilor are datoria și posibilitatea de a acorda în viitor un sprijin mai activ, prin contribuții adese în cadrul organelor centrale și locale ale CSCA, sub noua formă de organizare preconizată de lege. Compozitorii și muzicologii, membri în organismele CSCA-ului în consiliile artistice ale Filarmonicilor și teatrelor muzicale, pot și trebuie să ajute mai concret, prin experiența lor, la buna întocmire a repertoriului, la realizarea unei ținute ridicate a interpretării. Aportul muzicologilor prin mijlocirea presei, a emisiunilor de radio și televiziune, poate să devină mai eficace în atragerea publicului în sala de concert și spectacol. În acest sens, poate fi discutată o părere din ce în ce mai viu afirmată în ultima vreme, potrivit căreia, în locul multor cronici care apar cu întîrziere, au un ton pedant și sînt deci inutile pentru impulsionarea progresului artistic, ar fi de preferat materiale care să invite să se înlesnească accesul publicului la fenomenul viu de interpretare a muzicii. În aceeași direcție se cuvin orientate planurile tematice ale Editurii Muzicale și putem spune că pentru anul 1968 au fost și vor fi, în continuare, inițiate colecții atrăgătoare de lucrări de popularizare a muzicii, care au prioritate în atenția publicului cititor. Sînt de așteptat eforturi asemănătoare din partea Casei de discuri „Electrecord" chemată să găsească un adevărat echilibru între discul de consum imediat, deseori cu o îndoielnică finalitate estetică, și discul menit să sădească și să cultive în straturi progresive gustul și cultura muzicală a publicului. Dacă în emisiunile de radio, preocuparea pentru educația muzicală a publicului este o permanență, în programele televiziunii, scopul divertismentului susținut mai ales de diletanți covîrșește deocamdată momentele de inițiere muzicală aleasă, blazează și îndepărtează pe spectatori de la adevăratele valori muzicale.

O altă cauză fundamentală care determină scăderea numărului de participanți la fenomenul muzical de calitate este plafonarea și, din păcate, chiar regresul înregistrat an de an de activitatea artistică de masă. Este adevărat că anumite forme de manifestare în acest domeniu, ca de pildă, acelea desfășurate în cadrul Universității Populare, al unor concerte și conferințe educativ-muzicale, organizate de Filarmonici, de unele instituții de răspîndire a culturii, și-au dobîndit o experiență, și și-au creat un prestigiu. Este de regretat însă și în această privință că asemenea manifestări au o adresă foarte limitată, și anume, concertele educative vizează un număr foarte restrîns de școli angajate într-o stagiune, iar conferințele nu urnesc de la casele lor decît un grup invariabil de pensionari din cartier, majoritatea publicului rămînînd la discreția emisiunilor de televiziune sau a discului de circulație imediată.

În ceea ce privește marele contingent de amatori pe care-i dă tineretul, precum și în ceea ce privește publicul matur, aceștia intră în contact aproape exclusiv cu muzica promovată, la oraș, în casele de cultură și în cluburi, iar la sat, în căminul cultural. Aceste forme de promovare a culturii, pe care le experimentăm de 2 decenii, au dat în unele sensuri — în special cu prilejul concursurilor republicane de amatori — rezultate pozitive și în foarte multe sensuri au arătat deficiențe serioase. Există pe cuprinsul țării case de cultură și cămine culturale, care, datorită vredniciei și pasiunii componenților, datorită competenței dirijorilor și a altor îndrumători artistici, s-au impus ca adevărate focare de promovare a valorilor artistice, în rîndul maselor și nu de puține ori ca laboratoare de reînviorare creatoare a tradițiilor artei populare, de promovare a noului artistic autentic. Recentul concurs de amatori pe țară a scos încă odată în evidență impresionante resurse artistice, care se pot descoperi în rîndul maselor, prin concursul activ al profesioniștilor, din care spre cinstea Uniunii noastre, fac parte în mod consecvent, un număr de valoroși compozitori. Privind însă cu toată răspunderea fenomenul muzical de masă, sub ambele aspecte, al ținutei estetice și al eficienței educative, trebuie să repetăm și de această dată adevărul grav al împuținării necontenite a participanților, în special în mediul rural unde mii de formații valoroase s-au desintegrat, și al unilateralizării și îngustării activității altor formații, în special în mediul urban. Se impune ca, în noile condiții create prin coordonarea eforturilor UTC, ale organismelor CSCA, ale organismelor locale, ale puterii de Stat create prin noua împărțire administrativ-teritorială, prin concursul Uniunilor de Creație și al altor instituții de artă, care, în spiritul unor tradiții nu prea îndepărtate, conlucrau fericit în mișcarea artistică de mase, să se înfăptuiască o renaștere a vieții muzicale de amatori.

Avem datoria să redăm ansamblului coral, sătesc și orășenesc, orchestrei semi-simfonice, fanfarei, echipei de teatru muzical popular, sensul nobil și înălțător de odinioară, de focar cultural-artistic local. Trebuie să reinstaurăm climatul de stimulare morală, de coeziune între interpreți și publicul căruia aceștia i se adresează nemijlocit, condiții care au generat avîntul mișcării naționale de amatori chiar cu secole în urmă și pe care societatea noastră le poate asigura cu o incomparabilă forță și eficiență. Căminul cultural, clubul, casa de cultură, activitatea corală și, cutezăm să afirmăm, activitatea amatoristică de muzică de cameră, au nevoie de sprijinitori pasionați și competenți și aceia se află printre noi compozitorii, interpreții, pedagogii, criticii muzicali. Fie ca, odată cu întărirea spiritului de contribuție colectivă la dezbaterea problemelor vieții muzicale, cînd Uniunea Compozitorilor își spune cuvîntul direct prin glasul Președintelui ei în Biroul Executiv al CSCA imperativul pro-

gresului culturii muzicale de masă, să fie abordat și împlinit la înălțimea cuvenită.

În același context se înscrie cu o semnificație nouă, superioară, pe plan etic și estetic, activitatea artistică desfășurată în cadrul sindicatelor, în cercurile de pionieri, în mediul muncitoresc și studențesc, în armată. Aceasta trebuie să cunoască un nou avînt pe planul organizării și al calității artistice pentru a corespunde actualului stadiu de dezvoltare spirituală a maselor. Inițiativa recentă a Uniunii Compozitorilor de a publica, cu concursul Conducerii UTC, o culegere de cîntece patriotice, reprezentativă pe plan național și destinată tinerelor generații este numai una din indicațiile marilor resurse de colaborare existente în acest domeniu. Este necesar să asigurăm condiții materiale optime pentru afirmarea mișcării artistice de mase, să reactivăm corpul de instructori calificați, care au renunțat la munca lor în acest domeniu.

Niciodată nu a fost mai actual ca acum adevărul rostit cu o jumătate de veac în urmă, de către pionerul creației, artei interpretative de masă și învățămîntului nostru muzical care a fost D. G. Kiriac, anume că: „Soarta muzicii românești în școală se hotărăște". În momentul de față dezvoltarea învățămîntului muzical pune în fața noastră sarcini mai acute ca oricînd.

Predarea muzicii în școala de cultură generală constituie și azi o problemă nerezolvată. Consecințele per'oadei în care muzica a fost exclusă din planul de învățămînt general se resimt și astăzi sub dublul aspect al lipsei de cadre și al atitudinii școlilor în ansamblu față de această disciplină. Este necesar ca începutul remedierii acestei situații să facă astăzi loc unor măsuri eficiente care să redea muzicii funcția educativă etică și estetică tradițională pe care a avut-o în școala românească. Manualul de muzică lasă de dorit încă în foarte multe cazuri în ceea ce privește calitatea artistică și atractivitatea materialului folosit, profesorul de muzică este de multe ori un cadru improvizat, corul școlar și ora de muzică sînt adesea tributare vicisitudinilor de care au parte așa zisele dexterități. Școala noastră de cultură generală are nevoie de reînviorarea învățămîntului muzical de odinioară care, cu toate dificultățile serioase în care se sbătea vechea școală, făcea gloria școlilor normale (unde muzica vocală și instrumentală constituiau un criteriu esențial, eliminator în promovarea elevilor), a seminariilor și chiar a multora dintre licee. Este nevoie de ridicarea învățămîntului muzical în școala de cultură generală, pînă la nivelul cerut de înțelegerea fenomenului muzical contemporan și, în special, pînă la posibilitatea cunoașterii — evident în linii generale — a desvoltării muzicii românești de astăzi. Un examen oricît de sumar dovedește că disciplina muzicii este astăzi, poate mai mult decît oricînd, lipsită de posibilitatea de a atrage tineretul din școala de cultură generală către frumusețile muzicii și, cu atît mai mult, ea este departe de a pune pe elevi în contact cu valorile de seamă ale muzicii noastre contemporane. Ținînd seama că școala pregătește pe intelectualul de mîine, menit să fie un prieten al muzicii, problema educației muzicale intră în răspunderea directă a Uniunii noastre. În special în noua conjunctură organizatorică, Uniunea, prin pedagogii ei de prestigiu și reactivînd sub-secția didactică, poate și trebuie să spună un cuvînt important mai ales în ceea ce privește problemele științifice de orientare. Eforturile făcute de Editura noastră trebuiesc coordonate cu cele ale Editurii pedagogice; trebuiesc reglementate atribuțiile și datoriile tuturor factorilor angajați direct sau indirect în procesul educației muzicale.

O grijă deosebită solicită și din partea noastră domeniul învățămîntului muzical de specialitate. De la treapta învățămîntului preșcolar, care se află într-o fază experimentală, pînă la treptele superioare ale învățămîntului muzical, problema continuității organice a acestor trepte, problema legăturii între învățămîntul muzical și cerințele reale ale culturii noastre artistice, problema prezenței creației românești în procesul de învățămînt și, în special, orientarea tinerilor muzicieni în spiritul principiilor culturii noastre socialiste stau în centrul atenției Uniunii noastre. Se impune astfel sprijinirea și orientarea eforturilor tinerilor compozitori al căror proces de afirmare solicită, încă de pe băncile școlii, aportul Uniunii noastre, al Filarmonicii, Radioteleviziunii, Operei Române, al UTC, al Ministerului învățămîntului și CSCA. Inițiativa organizării unor studiouri de creație în cadrul Conservatorului, al Operei, al Tribunei tinerilor compozitori și interpreți se dovedește fructuoasă în măsura în care ea va reuși să urmărească afirmarea autentică a personalității tinerilor muzicieni, îmbogățirea experienței lor de cunoaștere, de discernămînt. Uniunea Compozitorilor a acordat, de mulți ani încoace, atenția tinerilor creatori, organizînd cenacle, dînd asistență necesară pentru promovarea în concerte, în tipar a creației lor. Cu sprijinul organizației de bază și cu concursul direct al compozitorilor și pedagogilor noștri cu experiență, va trebui să abordăm mai îndeaproape problemele specifice legate de formarea etică și profesională a tinerelor generații. Este de studiat modul de stimulare prin concursuri dotate cu premii, prin comenzi și achiziții speciale care să îndrepte atenția tinerilor compozitori către genurile muzicale cele mai direct apropiate de viață, de interesul larg al publicului. Trebuie să mărim posibilitățile de cunoaștere a activității constructive desfășurată în patria noastră, de adîncire a experienței de viață, care să consolideze temeiurile de inspirație ale viitoarelor generații de compozitori.

Dezbaterile au reluat și adîncit problemele cuprinse în referat.

S-a pus accentul pe însemnătatea documentelor Conferinței naționale a partidului pentru orientarea activității creatoare a muzicienilor noștri. Un număr de compozitori și muzicologi au subliniat necesitatea sporirii eforturilor pentru îmbogățirea muzicii noastre cu noi valori corespunzătoare cerințelor spirituale ale contemporaneității. Dumitru D. Botez, Octavian Cosma, Doru Popovici, Constantin Palade au scos în evidență marile resurse de care dispune cultura noastră muzicală în ce privește dinamizarea activității artistice de mase, ridicarea nivelului mișcării muzicale în numeroase centre ca o expresie a noilor condiții create prin actuala împărțire administrativ-teritorială, impulsionarea genurilor corale și de muzică simfonică inspirată din tematica istorică și din viața contemporană a poporului român. În cuvîntul său, muzicologul Octavian Cosma a subliniat necesitatea participării mai vii a membrilor Uniunii Compozitorilor la împlinirea marilor rosturi etice și social-educative ale artistului creator. Birourile secțiilor de creație, a subliniat el, au menirea de a stimula și sprijini strădaniile creatoare orientate

în direcția tematicii majore, așa cum a recomandat Plenara Uniunii Compozitorilor din februarie 1967. O atenție deosebită trebuie acordată afirmării tinerilor compozitori, chemați să reprezinte prin creația lor mesajul de viață al epocii pe care o trăiesc. O. Cosma a pledat pentru îmbogățirea orizontului estetic al tinerilor creatori cu ideile și problemele esențiale și specifice ale contemporaneității, ale activității constructive desfășurate de poporul nostru.

Referindu-se la însemnătatea documentelor Conferinței, muzicologul Romeo Ghircoiașiu a scos în evidență posibilitatea asigurării unei organicități depline, unei convergențe cît mai strînse între forțele și obiectivele diferitelor sectoare ale culturii noastre muzicale. El a reliefat necesitatea îmbunătățirii activității de propagare a culturii noastre muzicale peste hotare, a unui avînt în activitatea pedagogic-muzicală, sugerînd stimularea prin premii și alte mijloace a creației destinată tineretului. Probleme legate de sprijinirea colaborării dintre compozitori și creatori literari în vederea înfloririi muzicii de operă, a oratoriului și cantatei, a muzicii ușoare au fost abordate de Doru Popovici, Nicolae Kirculescu și Temistocle Popa. Concursul larg și eficient pe care presa cotidiană și periodică este chemată să-l dea operei de educație muzicală a constituit obiectul intervențiilor lui Viorel Cosma, D. Popovici și T. Popa.

Aspecte stringente legate de permanentizarea și ridicarea calitativă a mișcării muzicale de amatori au fost evocate în cuvîntul compozitorilor Gheorghe Dericeanu, Gheorghe Bazavan, Zaharia Popescu. Ei au pledat pentru conjugarea eforturilor Uniunii compozitorilor (București, filiale și cenacle) și Casele de creație populară de pe întreg cuprinsul țării.

Deasemeni, în legătură cu documentele dezbătute a fost relevată de către compozitorul Matei Socor necesitatea întăririi spiritului de conducere colectivă în organismele Uniunii compozitorilor. În cuvîntul său, Iuliu Simionescu, director Administrativ în Uniunea compozitorilor, s-a referit la unele măsuri cu caracter economic, necesare pentru îmbunătățirea activității unităților productive aparținînd Uniunii.

Luînd cuvîntul în concluzie la dezbaterile Comitetului lărgit, compozitorul Ion Dumitrescu, președintele Uniunii compozitorilor, a chemat pe toți compozitorii și muzicologii să participe într-un spirit de înaltă răspundere cetățenească și artistică, de exemplară colaborare la progresul creației și vieții noastre muzicale. Subliniind prețuirea pe care partidul și statul nostru o acordă creatorilor de artă, Ion Dumitrescu a arătat că este de datoria fiecărui membru al Uniunii compozitorilor de a răspunde încrederii de care se bucură, printr-un elan sporit în munca de creație și în activitatea obștească, prin identificarea cu marile aspirații ale poporului nostru. Spiritul documentelor Conferinței Naționale este acela al unei răspunderi sporite pe umerii fiecăruia dintre noi, al dorinței și deciziei fiecărui muzician de a participa activ, alături de întreg colectivul Uniunii, la îndeplinirea înaltei meniri ce ne revine în propășirea culturii și artei noastre socialiste. Progresul muzicii noastre, îmbogățirea acesteia cu valori autentice implică dragostea profundă față de țară și de cultura ei, față de oamenii cu care conviețuim, o înaltă ținută morală, respect și solidaritate profesională, atașament continuu și concret față de munca desfășurată în cenacle, în secțiile de creație și în întreg cadrul Uniunii compozitorilor. Alături de toți oamenii muncii, muzicienii își vor spori contribuția pentru înfăptuirea marilor aspirații ale vieții noastre socialiste pentru transpunerea în viață a hotărîrilor Partidului.

Șantier

Dorind să aflăm care sînt preocupările de creație ale compozitorilor și muzicologilor noștri în anul 1968, am încercat în rubrica aceasta să conturăm o serie de proiecte a căror înfăptuire se profilează pe parcursul unei perioade mai mari. Răspunsurile muzicienilor pe care i-am solicitat demonstrează existența unui șantier de creație deosebit de interesant, alături de lucrări în stadiul de definitivare, putînd să consemnăm proiecte în lucru și gînduri de viitor. Aspectul principal care se impune este marea diversitate a problemelor, larga abordare a unor genuri și tematici de interes atît pentru dezvoltarea muzicii românești cît și pentru semnificația lor în fața publicului, care așteaptă noi și noi opere de artă, studii și cercetări ale muzicologiei privind muzica contemporană și tradiția de cultură a poporului nostru.

TUDOR CIORTEA: În momentul de față lucrez la o Suită pentru pian pe teme maramureșene. Doresc prin tratarea într-o manieră mai nouă a ideilor muzicale alese din folclor să surprind mai multe aspecte ale peisajului și oamenilor din ținutul Maramureșului. Am în proiect de asemenea un poem vocal simfonic, cu solist, bazat pe versurile lui Lucian Blaga. Atmosfera orchestrei de cameră va înlesni punerea în valoare a poemului, o lucrare inedită a lui Blaga, care poartă titlul „Grădiștea".

GHEORGHE DUMITRESCU: Aș vrea întîi să precizez că am încheiat munca la o partitură de amploare — Oratoriul „Pămînt dezdrobit". Folosesc în acest oratoriu, pentru a evoca lupta pentru independență națională a poporului nostru, din cele mai vechi timpuri și pînă la unirea tuturor românilor înfăptuită în 1918, texte patriotice aparținînd unor însemnați poeți și prozatori — Vasile Alecsandri, Mihail Eminescu, Gh. Coșbuc, O. Goga, D. Bolintineanu, N. Bălcescu, Al. Russo. Printre alte partituri care sînt în proces de elaborare aș menționa Simfonia a IV-a pe care am început-o de curînd și opera Meșterul Manole, la a cărei redactare definitivă lucrez în momentul de față.

LUDOVIC FELDMAN: Aș menționa în primul rînd un ciclu de piese scurte, pentru pian, care doresc să fie foarte concise, iar varietatea coloristică și de atmosferă să fie înglobată în unitatea întregului ciclu. Mă gîndesc de asemenea la cîteva lucrări pentru instrumente soliste, mai ales pentru suflători, adeseori destul de neglijați, și pentru formații de cameră mai puțin uzitate. O veche dorință ar fi să termin o simfonie de cameră și, în altă

ordine de idei, să mă apropii mai mult de genurile vocale.

DUMITRU BUGHICI: Lucrarea „Omagiu" o mișcare simfonică este deja gata. Încerc aici o reîntoarcere la elementul popular, dar nu o reîntoarcere mecanică, ci îmbogățită cu multe aspecte noi atît în privința culorii orchestrale, polifoniei, cît și complexității ritmice.
Pentru formația „Muzica" scriu un nou cvartet de coarde, de fapt al doilea dedicat acestor interpreți. Nu aș putea preciza încă profilul definitiv al partiturii, prefer să discut despre ea în momentul în care o voi considera încheiată, în momentul în care voi simți dacă am reușit să spun ceva nou.

DUMITRU CAPOIANU: Destul de curînd voi termina un Trio pentru coarde (vioară, violă, violoncel). Îmi impun aici o anumită constrîngere a formei, bazîndu-mă pe elemente expuse în partea I și reluate în tratare, mai departe, în „formă în oglindă". În altă ordine de idei, după 15 ani, am reluat vechile legături cu muzica ușoară, făcînd o serie de orchestrații.

DORU POPOVICI: De mai multă vreme mă preocupă valorificarea și punerea în circulație a tezaurului muzical românesc din evul mediu. Am terminat astfel un ciclu inspirat din vechi teme românești laice și de cult cuprinse în diferite codice. Urmează un ciclu de lucrări bizantine pentru orchestră de coarde, două trompete, trombon și clopote, „Omagiu Mînăstirii Arnota", apoi Simfonia a III-a „Bizantina", Două arii bizantine pentru bas și orchestră de cameră pe text de Lucian Blaga (Legendă, Eva). Toate temele folosite au fost culese, traduse, descifrate, orînduite de I. D. Petrescu și aparțin secolelor XI-XIII. Întrebuințînd un limbaj simplu, adecvat atmosferei tematice, cu pronunțate probleme modale, cu predominanța principiului eterofoniei și polifoniei modale, aș vrea ca aceste melodii să nu mai rămînă doar „documente de muzeu" ci să intre în sfera largă a interpretării de concert. Pe planul muzicologiei proiectez continuarea trilogiei dedicate muzicii românești printr-o monografie despre Cantată și Oratoriu.

ANDREI PORFETYE: După Concertul pentru orgă și Concertul pentru vioară continui în prezent investigarea posibilităților pe care le oferă astăzi orga. Este aproape gata o Fantezie pentru orgă, concepută într-o singură parte, cu mai multe secțiuni — Recitativ, Tocata, Monodie, Polifonie și Final. Limbajul folosit îmbină tradiția unor forme ale literaturii de orgă cu înoiri în privința melodicii și expresiei sonore.

PASCAL BENTOIU: În general nu îmi place să vorbesc prea mult despre proiecte de viitor. Prefer să constat realizarea unor gînduri, după ce consider lucrarea terminată. Voi menționa deci doar faptul că doresc să scriu un ciclu de piese pentru voce și pian folosind versurile lui Octavian Goga despre desfășurarea războiului pentru desăvîrșirea unității naționale.

AUREL STROE: În preocupările mele de creație există două partituri simfonice. Termin peste cîteva luni Canto I pentru orchestră și, ca o continuare a ciclului „Laude", o nouă piesă „Laude II" pentru două mici formații instrumentale.

ȘTEFAN MANGOIANU: Fiind vorba de șantier de creație voi preciza faptul că este aproape gata Cantata pentru cor mixt, orchestră și saxofon solo „Casa". Este o primă lucrare de mai mari proporții pe care o concep, folosind ca inspirație un poem de Ștefan Iureș. Tematica ei este o transfigurare a unui element cotidian într-un simbol cuprinzător pentru însăși imaginea Patriei. În afara problemelor de limbaj și formă, unde axarea în actualitatea preocupărilor contemporane mi se pare de prim ordin, esența acestei lucrări este tratarea muzicii cu cît mai multă autenticitate. Într-un cuvînt, scopul cantatei mele este dorința de a comunica oamenilor gîndurile mele.

DAN CONSTANTINESCU: Mai concret, aș putea răspunde în legătură cu munca mea în prezent, că am terminat aproape al doilea cvartet de coarde. În proiect se mai află o lucrare simfonică de mici proporții și o serie de coruri polifonice, un ciclu axat pe o singură temă.

ȘTEFAN NICULESCU: Partitura noii mele piese simfonice Heteromorfia o consider terminată. Pornind dela principiul eteromorfiei, care definește diferite forme la una și aceași specie, vreau să conturez o evoluție a unor forme muzicale ce corespund preocupărilor contemporane de a da o expresie specifică eterofoniei. Dacă polifoniei i-au corespuns formele polifonice, omofoniei formele omofone, cred că trebuie căutat ca și eterofoniei să i se găsească corespondentul. Cele cinci părți, cinci segmente ale lucrării, pot fi organizate în mai multe soluții, în funcție de un „grai" prestabilit. Fiecare din segmente are o variabilă aleatoare în ce privește timbrul, densitatea sonoră, dinamica, modul de atac, duratele, agogica. Sentimentul general ce se degajă, deosebit de dramatic, exprimă o atmosferă aparte, ceea ce justifică dedicarea acestei lucrări glorioasei jertfe a poporului nostru, în 1918.

CARMEN PETRA BASACOPOL: În genul muzicii de cameră, lucrez la un ciclu de lieduri pentru soprană și pian inspirat de versurile Marianei Dumitrescu. În colaborare cu Nicolae Coman, autor al libretului vreau să creez un balet. Intitulat „Fata și masca" el trebuie să fie un balet modern atît ca inspirație muzicală cît și poetică, nu o adaptare. Tema generală, legată de evoluția psihologică a personajelor, ocupă primul plan. Dintre proiecte mai pot cita o Piesă concertantă pentru harpă și o Sonată pentru vioară solo.

MIRCEA CHIRIAC. Consider că publicul de astăzi, mai evoluat și rafinat decît cel de odinioară, dar în același timp și mult mai grăbit, poate accepta mai ușor lucrări foarte concentrate, puternic contrastante și bogate în idei. Simfonia balet „Fresca Voronețului" reprezintă strădania de realizare a unei dorințe mai vechi, de a prinde un moment și o imagine din evul mediu românesc. Mă atrage în special caracterul arhaic al temei care tocmai acum, la stadiul de evoluție al mișcării artistice, trebuie conceput și realizat cu mijloacele cele mai moderne. Lucrarea mă preocupă în primul rînd ca o partitură destinată concertului simfonic și abia apoi scenei. Urmînd Simfoniettei și Concertului de coarde, „Fresca Voronețului" vrea să însemne un pas mai departe în adîncirea unor resurse de inspirație românească etern valabilă.

HILDA JEREA: În ciclul de madrigale pentru cor de femei, inspirate din viața țăranilor noștri de ieri și de azi, urmează să mai termin trei piese „Universul iubirii" „Maternitate", „Poezia muncii". Problemele legate de aspecte ale muzicii contemporane (modificarea sonorității coar-

delor, a pianului, creîndu-se astfel posibilitatea unei bogate palete coloristice instrumentale), mi-au sugerat piesa intitulată „Armonii în spațiu", pentru pian preparat și voce de femee (vocalize).

RADU PALADI: În afara revizuirii, pentru o nouă redactare, a „Oratoriului eliberării", pe versuri de Eugen Jebeleanu, pentru viitorul apropiat vreau să termin Cvintetul pentru instrumente de suflat la care lucrez de mai multă vreme. Tot în domeniul muzicii de cameră, pe versuri ale lui Tudor Arghezi, voi scrie cîteva lieduri dintre care trei sînt de pe acum schițate.

LIVIU GLODEANU: Principala preocupare pentru anul acesta o reprezintă compunerea unei opere — balet „Zamolxe", pe un libret inspirat de versurile lui Lucian Blaga. În paralel intenționez să compun un cvartet de harpă.

ALEXANDRU HRISANIDE.: Piesa pentru orchestră mare, pe care o termin, „Victoria Regia", se inspiră într-o foarte sugestivă formă grafică pe care o oferă o anumită specie floral. Corespondentele sonore sugerează în desfășurarea temporală, această imagine. În proiect mai există o piesă pentru orchestră — "Ro" — care este concepută după o reprezentare din fizica nucleară, pe baza ecuației „Montecarlo". Revăd o serie de piese pentru pian și redactez deasemenea o culegere de piese românești pentru pian în vederea apariției lor la editura „Gerig" din Köln.

COSTIN MIEREANU: Din proiectele de creație mai apropiate aș vorbi despre două piese pentru orchestră — „Climax", o piesă pentru orchestră mare, în formații paralele, în care culminația apare neprevăzută și „Surprize", unde elemente muzicale foarte sesizabile, decalate de lungi porțiuni de non evenimente (o pînză sonoră nesesizabilă), se alternează. Mai menționez o lucrare dedicată orchestrei de cameră din Cluj, condusă de Mircea Cristescu, și în domeniul muzicologiei, în colaborare cu Doru Popovici, o „Panoramă a muzicii românești contemporane".

ȘTEFAN ZORZOR: În afara unui cvartet de coarde în nouă părți (propriu-zis o suită pentru un cvartet de coarde) aproape gata, mă gîndesc la un Concert pentru pian și orchestră, un dialog pe porțiuni mari, cu dimensiuni variabile, între cele două elemente sonore; mai tîrziu mă voi ocupa de un poem vocal simfonic, pentru orchestră mică.

IRINA ODĂGESCU: Inspirîndu-mă din versurile Marianei Dumitrescu, compun un poem pentru cor de femei, corzi, orgă și timpane, intitulat „Oglindiri". Paralel cu aceasta, lucrez la un poem simfonic dedicat anului 1918 și la un ciclu de piese pentru orgă și violoncel „Improvizații", în care doresc să investighez domeniul formelor deschise.

CONSTANTIN PALADE: Am început un ciclu de balade pentru cor a cappella, soliști și baterie pe versuri populare din colecția „Luncile soarelui". Cred că vor fi aproximativ 25 de piese, din care sînt finisate două: Sînt'Ion hodină n-are și Junelui bunu. Lucrez de asemenea la cantata vocal simfonică „Din cronica Dunării", pe versuri de Mihu Dragomir, în stadiu de orchestrare, și la forma definitivă a schiței pentru balada „Moartea căprioarei" după poemul lui Nicolae Labiș. Alte proecte ar fi Sonata pentru violoncel solo și cîteva Fabule pentru cor de copii.

EMIL LERESCU: După o prealabilă prezentare a materialului, termin redactarea definitivă a tripticului coral „Pe aici nu se trece". Textul folosit citează fragmente din proza lui Sadoveanu și Tudor Vianu, căutînd în cele trei părți ale lucrării (Restriște— Ostașii noștri au stat neclintiți — La mausoleul eroilor dela Mărășești) să accentueze dramatismul epopeii luptei pentru independență națională.

ELLY ROMAN: Necesitatea afirmării muzicii noastre în domeniul spectacolului muzical, mi-a sugerat îndreptarea spre spectacolul de operetă — o nouă redactare a partiturii Fetele din Murfatlar și spre comedia cu cîntece, unde în colaborare cu libretistul Alecu Popovici intenționez să definitivez muzica pentru „Diavolul pe roate". Pe un libret original, bazîndu-mă pe o istorisire mai veche, vreau să încerc o nouă factură de teatru muzical, într-o lucrare de abea schițată, care poartă titlul— " Din ordinul Majestății Sale".

GHEORGHE CIOBANU: Continuarea muncii asupra manuscrisului dela Putna este desigur principala mea preocupare. Lucrez în continuare și la studiul despre „Geneza muzicii populare românești". material în care cercetările de folclor comparat ocupă un loc important. În vederea tiparului, refac redactarea monografiei despre „Muzica lăutărească, origina repertoriului și stilul de interpretare".

VASILE TOMESCU: Desigur, enunțarea titlului unei lucrări nu poate ilustra decît orientarea tematică, dar nu și vastitatea muncii. Actualmente alcătuiesc un volum de studii și cercetări istorice și analitice privind „Caractere estetice și stilistice ale muzicii românești".

OCTAVIAN COSMA: Am proiectat o amplă lucrare intitulată „Hronicul muzicii românești", o privire istorică dela începuturi și pînă astăzi. Construită pe planuri multiple, cu largi implicații documentare, ea încearcă să fie o sinteză a muzicii românești pe toate coordonatele — creații, personalități... Pentru prima dată se realizează aici o privire evolutivă asupra drumului istoric parcurs. Nu neg că este o lucrare temerară, care ar presupune un efort colectiv, dar în așteptarea acestui colectiv, tema ar fi rămas prea multă vreme un simplu desiderat. Dat fiind stadiul avansat al documentării, pe toate perioadele, nu voi începe lucrul în ordine cronologică, ci pe mari capitole ce vor fi apoi asamblate Munca se arată dificilă și pentru motivul că în ultimul timp teme legate de acest profil au mai fost abordate de Z. Vancea, R. Ghircoiașiu, Cr. Ghenea, D. Popovici, P. Brîncuși. Tocmai de aceea pentru a evita o repetare, pe alocuri de nerezolvat, caut să aduc o contribuție personală sau o interpretare pe cît posibil nouă.

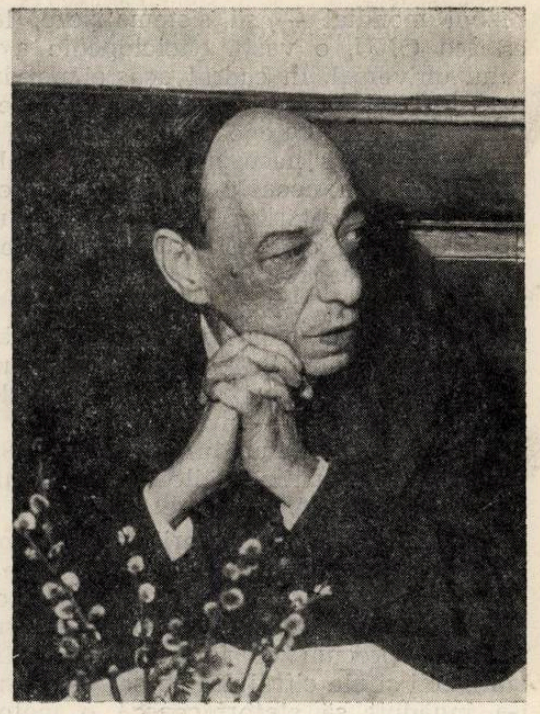
LIVIU RUSU. Proiectată mai de mult, lucrarea despre Mandicevschi este acum în plină elaborare, în vederea apariției.

GEORGE SBÎRCEA: Dintre cele mai semnificative obiective ale acestei perioade, aș aminti Istoria Jazului însoțită de un mic lexicon, monografia despre Grigoraș Dinicu și un ciclu memorialistic intitulat întîlniri cu muzicieni.

GHEORGHE FIRCA. În afara unor studii asupra creației românești și participării la redactarea Enciclopediei muzicale — termeni teoretici — voi definitiva redactarea unei micromonografii dedicată personalității lui Orlando di Lasso.

Material realizat de
GRIGORE CONSTANTINESCU

Mărturii despre Constantin Brăiloiu



Evocînd amintirea savantului român, Ernest Ansermet spunea următoarele : „O dată terminate studiile (este vorba de specializarea la Conservatorul din Paris, cu Gédalge — n.n.), el a sesizat, ca și mine, ceea ce am putea defini drept criză a muzicii contemporane. El s-a detașat de ceea ce numea „arta savantă" pentru a se dedica studiului muzicii populare, folclorului. Dar asupra acestui punct, să fim înțeleși : multă vreme, interesul pentru folclor se referea cu precădere la aspectele pitorești și sentimentale. Însă folclorul a devenit o știință, întrucît muzica populară — cea autentică, originală — constituie un document uman de importanță capitală, permițînd sesizarea genezei structurilor muzicale, universalitatea muzicii sub diversele forme pe care le îmbracă în cadrul diferitelor rase și în decursul diferitelor secole.

Tocmai în domeniul acestei științe, el a fost încurajat de prietenul său Bartók, care începuse cercetările în Ungaria. Întocmai cum făcuse și Bartók la Budapesta, Brăiloiu a înființat la București Arhivele de muzică populară — de o imensă bogăție și importanță ; în același timp, el preda muzicologia la Conservator. Firește că se ocupa de tot felul de lucrări și instituții muzicale, dar folclorul era materia sa preferată".

Vorbind despre personalitatea cercetătorului român, „Tribune de Lausânne" din 26 decembrie 1958 scria următoarele, sub semnătura lui Henri Jaton :

„În orice caz, chiar dacă traseul existenței sale fecunde consemnează studiile făcute, rînd pe rînd, la Viena, în Elveția și — în sfîrșit — la Paris, cu Gédalge, este neîndoios că amintirea lui Constantin Brăiloiu rămîne legată, mai presus de orice, de lucrările pe care ni le lasă asupra folclorului țării sale natale : România."

Relevînd similitudinea de preocupări cu colegii săi maghiari, Bartók și Kodály, Henri Jaton observă : „Însă în timp ce cei doi muzicieni din Budapesta transpuneau pe loc, în lucrările lor, influența pe care o primeau în contactul cu motivele și ritmurile folclorului maghiar, Constantin Brăiloiu își orienta căutările pe un plan științific și didactic, organizînd arhivele Societății compozitorilor români și publicînd, în 1930, o primă lucrare asupra materialului strîns pînă la acea dată.

Spirit prin excelență sistematic, Constantin Brăiloiu pornea să-și extindă, într-un domeniu mai vast, cercetările și rezultatele experienței sale. În 1931, el publica într-o editură pariziană o lucrare capitală — poate una din primele ale genului — sub titlul *Esquisse d'une méthode de folklore musical.*" Unanim recunoscut pentru erudiția sa în acest domeniu, Constantin Brăiloiu a fost rugat — la cîțiva ani după terminarea celui de-al doilea

război mondial — să sistematizeze, la solicitarea ONU, o vastă enciclopedie a folclorului universal. În cadrul acestei noi însărcinări, Brăiloiu a întreprins nenumărate călătorii pentru a culege la faţa locului documentele sonore necesare arhivelor sale. Reiese deci, din această existenţă dedicată în întregime cercetărilor muzicologice, un aspect de unitate care nu poate suscita decît admiraţie şi respect."

De asemenea, „Tribune de Genève" din 22 decembrie 1958 menţionează că „o dată cu personalitatea lui Brăiloiu, se stinge una din cele mai mari figuri ale ştiinţei folclorice", pentru a dedica — în februarie 1961 — un vast articol sub semnătura lui Henri Stierlin, intitulat „Constantin Brăiloiu, apostol al ştiinţei muzicologice", din care citãm :

„Graţie lui, arta culegerii muzicii populare îmbracă astăzi rigoarea unei anchete etnografice. Simţul său pentru matematică (nu este asta oare o caracteristică a oricărui muzician ?) precum şi folosirea posibilităţilor statisticii şi ale cifrajului pe serii şi recurenţe, i-a îngăduit să statornicească o metodă de investigare într-un domeniu care păstra, pînă atunci, o doză mare de aproximaţie. În ceea ce priveşte înregistrarea pe viu — fără de care nu se poate efectua nici un fel de lucrare precisă în studiul muzicii populare — el i-a conferit, dacă putem spune astfel, titlul de noblete. În mîinile sale, magnetofonul a primit funcţiunea aparatului de fotografiat al etnografului."

Vorbind despre cercetările sale, Stierlin continuă :

„Brăiloiu nu era dintre aceia care construiesc teoriile şi se încăpăţînează în viziuni anticipatoare. Simţul său ascuţit în privinţa relativităţii noţiunilor muzicale, poziţia sa critică faţă de „progresul şi superioritatea muzicii noastre „savante" scrise asupra folclorului, aşa-zis „primitiv", denunţă falsele sinteze care se clatină la cele mai mărunte excepţii ivite din umbră ; ironia sa nu cruţă nici pe partizanii unui difuzionism desuet, precum şi nici pe autorii acelor ipoteze, numite de regulă „laborioase", pline de circumspecte semne de întrebare, şi care cu greu ar putea lua rangul de demonstraţii. Dar dacă Brăiloiu dovedeşte o spumoasă vervă critică, el o face pentru a dovedi mai temeinic mecanismul tradiţiei orale, în care memoria acoperă durate gigantice de timp şi elemente fundamentale, eliberate de concepţia spaţiului şi a timpului, reprezentînd structurile primitive ale muzicii."

Citînd o frază a cercetătorului român, prin care acesta se desparte „cu emoţie de îndelungata sa şedere în preajma unei omeniri nespus de dragi pentru el", Henri Stierlin conclude :

„Dacă referirile la tehnica matematică au putut să-l facă pe cititor să creadă, pentru o clipă, că marele savant care o aplică ar avea o structură sufletească searbădă şi dură, atunci ultima frază îi poate linişti : Brăiloiu a ştiut întotdeauna să păstreze intact tezaurul umanismului."

Referindu-se la tristul eveniment, „La Suisse" din 22 decembrie 1958 consemna, sub titlul „Moartea unui celebru folclorist", următoarele :

„Un entuziast animator care a contribuit activ la studierea şi relevarea folclorului în lumea întreagă. Acestui domeniu aparte şi atît de sensibil al muzicii, Constantin Brăiloiu i s-a dedicat în întregime, dînd bine-nţeles preferinţă — în cercetările sale — folclorului ţării sale natale, însă adăugînd investigaţiilor sale întotdeauna simţul ascuţit al observaţiei şi pasiunea generoasă, proprie naturii sale subtile, sensibile şi investigatoare."

În „Paris Presse" din 3 ianuarie 1959, Emile Vuillermoz evocă unele momente impresionante din contactele sale cu Brăiloiu :

„L-am întîlnit pentru prima oară la Bucureşti, în cadrul unui congres internaţional de critică, în urmă cu vreo treizeci de ani. Am fost imediat frapat de inteligenţa aproape neliniştitoare pe care o degajau ochii săi, am fost cucerit de distincţia spiritului şi a manierelor sale."

Şi Vuillermoz încheie : „El a cules astfel zeci de mii de documente preţioase, permiţîndu-i să depăşească lucrările lui Bartók şi să întemeieze o adevărată ştiinţă a folclorului, prin arhivele sale internaţionale, rînduite cu grijă şi studiate aprofundat."

În numărul său din martie 1959, cunoscuta revistă „La Suisse" relevă strînsele legături profesionale şi umane care-l legau pe savantul român de muzicieni ca Ansermet, Paul Budry, Charles-Albert Cingria, Elie Gagnebin ; se evocă de asemenea Arhivele de muzică populară, instituţie al cărei act de naştere este strîns legat de numele lui Constantin Brăiloiu.

„În muzica populară, el căuta o *etică*, şi nu o estetică" — spunea G. Lobsiger în „Journal de Genève" din 4 martie 1959.

„El vedea aici (în muzica populară — n.n.) originea întregii muzici şi se străduia, ca şi Bartók, să determine structurile comune diverselor forme sociale."

Însemnări despre arta interpretării

de Ion D. Vicol

„Profesorul Vicol își încheie — formal, administrativ — activitatea. O activitate proiectată de-a lungul unei jumătăți de secol — 50 de ani, pe care același timp i-a parcurs discret, bob cu bob, numărat — 50 de ani în slujba muzicii românești. Muzica românească ... muzica românească despre care se vorbește atît de mult astăzi, nu înseamnă numai creație — nicidecum numai creație serială — muzica românească e un complex în care problemele învățămîntului — ale educației — ocupă un loc important. În acest domeniu în care operează corpul mare de oaste — coborîele de dascăli de muzică — s-a ostenit modest, discret și Ion Vicol.

Profesor de liceu și de școală normală, profesor de conservator, decan — am fost colegi în decanatele conservatorului de acum 15—16 ani — autor de cărți de muzică, — profesor emerit între profesori — n-aș vrea și n-aș putea să nu însemn aici portretul de om blînd și cuminte, optimist, mucalit, sfătos ca un uncheaș moldovenesc, prieten plăcut la treabă și la petrecere, om de nădejde și de bună tovărășie.

Îl salut cu condescendență pe profesorul Vicol, dar îl îmbrățișez pe celălalt, care îmi place și mi-a plăcut întotdeauna și care astăzi nu-și încheie nici măcar formal — administrativ, cariera.

Sînt melancolic că profesorul Vicol se desprinde din horă — o horă care se rărește și se îndesește după cum e ritmul și melodia cîntecului. Unii ies, alții, la loc, se prind — important e că hora continuă și cu ea crește încet și sigur muzica românească.

Profesorul Vicol se desprinde din horă, nu pentru că nu mai știe juca; pentru că a venit timpul — același timp care merge implacabil în același sens — și care vîntură stihiile, întoarce crugul vremilor, schimbă lumea și viețile oamenilor.

Dacă sînt trist că mă lipsesc de un coleg din Conservator, mă consolez că îmi rămîne mai departe omul și prietenul Vicol, așa cum l-am cunoscut întotdeauna.

Îi urez și îmi urez și mie să-l simt mult timp alături — mergînd în același sens al timpului — într-o carieră omenească încheiată cît mai tîrziu și cît mai sus, în unghi deschis spre viitor.

Din cuvîntul rostit de compozitorul ION DUMITRESCU, cu prilejul sărbătoririi prof. I. D. Vicol

A interpreta muzical înseamnă a cunoaște conținutul unei opere, a-i sesiza sensul creator, a-l însuși conceptional și emoțional și a-l transmite ascultătorilor prin mijloace tehnice corespunzătoare.

Săvîrșirea unui asemenea proces cere o serioasă cultură de specialitate și o cuprinzătoare cultură generală.

Vorbind de cultura de specialitate ne gîndim la solfegiu, teoria muzicii, armonie, contrapunct, orchestrație, citire de partituri, forme, istoria muzicii, precum și la stăpînirea unuia sau mai multor instrumente muzicale, de preferință pianul.

Dirijorul în practica sa interpretativă, realizează o strînsă corelație între aceste discipline, încadrîndu-le funcțional într-un sistem unic, călăuzit de o concepție unică, de o realizare unică.

Acestora li se alătură ca determinante creatoare, condițiile social-istorice în care a luat naștere opera respectivă și care răsfrîng în atitudinea creatorului sensurile adînci ale lumii contemporane lui.

Afirmînd aceasta, simțim, dela început, nevoia unei culturi generale care să-l orienteze pe interpret în cunoașterea epocii respective, a stilului epocii și a stilului personal al compozitorului.

Cultura generală intensă îl ajută să selecționeze, să compare, să asocieze, să generalizeze.

Dacă în momentul interpretării, avîntul emoțional nu găsește în conștiința interpretului suficiente puncte de sprijin, dacă asocierea funcționează slab din cauza materialului restrîns ce-i este pus la îndemînă, întregul

proces al interpretării se desfășoară în condițiuni șovăielnice, pe un plan minor.

Încă de la început, exercițiile făcute pentru solfegiere, mișcare, nuanță, armonie, contrapunct etc. trebuie să capete un înțeles artistic, ferindu-le de a deveni convenționi didactice.

Să se pornească, totdeauna, dela funcția estetică a fenomenului sonor, nu dela vizual.

Auzul, în domeniul lui, are prioritate asupra văzului. Ceea ce poate raporta el conștiinței lasă cu mult în urmă sesizarea ochiului.

Numai sonoritatea materializează opera.

Procesul interpretării este determinat, în mod firesc, de trei elemente: compozitor — interpret — auditor.

Poate fi interpretul cît de bun, dacă n-are ce interpreta își pierde întrebuințarea. Poate fi creația propriu-zisă de cea mai înaltă valoare, dacă n-are cine s-o interpreteze rămîne de domeniul posibilului.

Poate fi interpretarea de calitate unică, dacă nu are cine s-o recepționeze rămîne fără sens.

Dirijorul îndeplinește, deci, prin activitatea sa, un rol social, un rol educativ muzical.

O asemenea misiune cere interpretului să nu se izoleze în rafinamente convenționale, în demonstrații savante de specialitate, ci să exercite asupra ascultătorilor, un proces artistic real, sincer, fără concesii făcute gustului dubios. Muzica valabilă prezintă esențialul realității, surprins în tendințele sale ascendente, prin realizări în care se vădește o lume vastă de contraste, de apropieri, de deveniri, de încordări, de rezolvări.

De aici se naște și trebuința unui anumit repertoriu.

În muzică nu există moment mort, nu există încremenire.

Aceasta cere ca procesul interpretării să fie sprijinit de o atenție continuă. Golurile în tensiunea atenției produc goluri în redarea piesei și în recepția ascultătorilor.

Cine socotește că pauza este pusă pentru odihna interpretului nu poate deveni artist. Pauza bine interpretată devine element de mare expresivitate. Nici coroana nu este punct de odihnă. Ea poate reprezenta o creștere, o descreștere, o susținere, deci o prezentare vie a sunetului, a ideii muzicale. Stagnarea în creație și interpretare este improprie artei adevărate.

Interpretul — solist sau dirijor — trebuie să sesizeze anticipat gradația desfășurării conflictelor ca și tendințele lor de diminuare și rezolvare.

Interpretarea nu rezolvă izolat momentele muzicale.

Ea reține trecutul ca să dinamizeze prezentul, iar prin felul cum tratează prezentul anticipează viitorul. Pentru a avea libertatea unei asemenea atitudini, interpretul este obligat să-și aleagă piesele în raport cu posibilitățile sale tehnice. Altfel, înseamnă să-și consume tot efortul pentru rezolvarea dificultăților tehnice și nu pentru exprimarea conținutului muzical, care îl obligă să aibă la îndemînă toate mijloacele de exprimare cerute de piesa interpretată, ale căror funcțiuni se cer coordonate în așa fel, încît nici una din ele să nu apară ca o formulă studiată și adăugată separat.

Nuanța, mișcarea, distribuția afectivității să exprime unicele cerințe ale conținutului piesei.

Altfel se execută nuanța piano la Bach, altfel la Mozart, altfel la Wagner sau Musorgski și cu totul altfel într-un cîntec popular.

Totul este legat de concepția compozitorului, de stilul său și al epocii respective, de sensul ascendent pe care-l reprezintă lucrarea.

Dirijorul de înaltă responsabilitate etică și artistică știe că atunci cînd deschide o pagină din lucrarea unui compozitor, deschide pagina unei lumi cu filosofia și frămîntările ei.

Redarea într-o formă desăvîrșit artistică a ideilor și imaginilor cuprinse în opera unui compozitor, iată ce confirmă măiestria unui interpret.

Dar pentru aceasta se cere, pe lîngă tehnica propriu zisă, o vastă educație a afectivității.

Sînt dirijori care își ascund lipsa de studiu și de sesizare a detaliului sub așa zisa „linie mare a interpretării", ca și cînd ar fi existat vreodată o operă de artă care să fie în sinteză o capodoperă, în timp ce elementele componente se găsesc arbitrar plasate, în disproporție, în necrînduială, în lipsă de simetrie, în lipsă de coordonare calitativă.

Să nu se piardă esențialul de dragul amănuntelor, dar nici să se construiască întregul fără să se dea claritate și temeinicie elementelor componente.

Frumusețea amănuntului să completeze frumusețea întregului.

Datele culturii și ale artei din epoca respectivă, recepția și transformarea lor în act de creație personală de către compozitor, sistemul de gîndire și coordonare, tonalitățile afective prezente, forța de sinteză a tuturor elementelor participante la procesul creației, stabilesc climatul firesc al interpretării, fondul de alimentare al emoțiilor, farul călăuzitor al practicii dirijorale.

Procesul creației ! El este, desigur, cel mai seducător și mai durabil dintre toate realizările săvîrșite de om

cu sprijinul tuturor forțelor cerebrale. El se gradează dela obișnuit pînă la genial.

Dacă un creator desprinde din multiplele înfățișări ale vieții oamenilor și ale societății ceea ce este general valabil și reprezentativ ca sens, trăiește bucuria oamenilor, suferă de suferințele lor, înțelege năzuința spre bine a mulțimilor și luptă pentru îndeplinirea ei, triumful celor mulți devenind triumful său, iubirea lor iubirea sa, cîntarea lor, cîntarea sa, mișcările lor de viață, frazele lui, zbuciumul și realizările lor, ritmica sa, și dacă toate acestea vor fi înfățișate într-o formă sonoră pe care veacurile să nu o poată sfărîma, avem în fața noastră ceea ce numim „geniul muzical".

În orice lucrare muzicală pusă în studiu — fie din trecut, fie contemporană — dirijorul urmează să descopere în primul rînd elementele permanente, invariabile și prin aceasta ne gîndim la ritm, melodie, armonie, polifonie, formă și, în al doilea rînd, elementele variabile: dozajul, echilibrul intensităților, mișcarea, elasticitatea, culoarea, deci acele elemente ce se resfrîng variat în conștiința interpretului, după cultura, sensibilitatea, temperamentul, educația sa artistică, stilul și tehnica sa personală, stilul și tehnica epocii contemporane lui.

Mijloacele de expresie ale interpretului actual nu vor fi și nici nu pot fi identice cu mijloacele de expresie proprii epocilor trecute, ceea ce nu înseamnă că interpretul are dreptul să treacă peste caracteristicile esențiale ale lucrărilor ce au străbătut veacurile prin valoarea lor artistică.

Opera de artă nu poate fi smulsă din epoca și mediul dat și transplantată cu totul în actualitatea noastră.

Ea are totuși ceva comun cu această actualitate și anume sensul ei ascendent, deci condiția esențială a permanentului, ceea ce motivează păstrarea ei în patrimoniul cultural artistic al omenirii.

Numai respectul și prețuirea față de autor, numai înalta conștiință profesională a dirijorului ajutată de cultură, de un superior simț al selecției și al reconstituirii poate stabili echilibrul dintre elementele variabile și invariabile ale lucrării. Cultura generală capătă aici o strălucită intervenție.

Linia melodică din secolul al XVI-lea nu este străină de linia desenului, a picturii, a sculpturii, a poeziei, a literaturii, a dramaturgiei din secolul respectiv.

Numai după ce desleagă aceste grele probleme, dirijorul își rînduiește gestica și atitudinea, care vor fi întrebuințate cu destulă sobrietate, dar niciodată în dauna necesarului, știut fiind că uniformitatea frînează variația, elasticitatea, *estompează diversitatea sonoră*, iar excesul tulbură mersul firesc al desfășurării muzicale, al gradațiilor, al proporționalizării, *al circulației stărilor afective*.

De aceea, în studiul gesticii se va porni, cu foarte rare excepții, dela conținut, dela idee, dela emoție, dela necesar către exterior și nu invers. Numai așa se poate exclude rafinamentul gol, și gestica făcută de dragul gesticii, pentru efecte scenice. E bine ca dirijorul să nu piardă din vedere că muzica începe, pentru el, înainte de a schița primul gest de atac.

Respirația sa de început să fie așa cum o cere mișcarea, nuanța, expresivitatea, lirismul sau dramatismul angajării piesei. Tot aici intervine și rațională întrebuințare a energiei psihice. Să nu se angajeze forțe mari pentru rezolvări mici, dar nici forțe insuficiente pentru rezolvarea momentelor care solicită o maximă încordare.

Totul să se plaseze pe calitativ, înlăturîndu-se capriciile personale și așa zisa inspirație, nefondată științific.

Pentru creator și interpret inspirația este momentul cel mai înalt, mai intens, al încordării relației dintre scop și muncă, la care ia parte în mod avîntat imaginația, în prezența gîndirii logice. Legea interpretării va fi legea care a prezidat creația.

Tratarea exterioară, formală, a unei piese muzicale o duce la pierderea identității.

Inseparabilitatea fondului de formă, în gîndire, cît și în exprimare este o condiție indispensabilă interpretării.

Elementele fundamentale, care dau viață interpretării sînt: precizia intonației, precizia ritmică, frazarea, agogica și dinamica.

Mișcarea determinată în timp și distribuția variată a intensităților sonore, se adresează direct măiestriei interpretative.

Pulsațiile de interior ale lucrării muzicale nu pot fi cuprinse în semnele convenționale ale măsurii și tempoului, și nici în cele ale nuanțelor scrise, oricît de minuțios ar fi indicate de compozitor.

Nuanțele se desăvîrșesc de către imaginația și participarea afectivă a interpretului, ceea ce crează marea lor diversitate.

În muzică, volumul creșterilor și descreșterilor nu corespunde la nici o măsurătoare exterioară.

Toate nuanțele variază dela epocă la epocă, dela compozitor la compozitor, dela interpret la interpret, dela moment la moment, începînd cu sudarea elastică dintre sunete și mergînd pînă la capacitatea *oratorică a* întregei piese.

Ele pot căpăta tensiuni diferite, după cum împlinesc sau contrastează alte categorii de nuanțe.

Limita superioară a tensiunii, ca și limita inferioară au marcat, istoricește, variațiuni apreciabile.

Un pianissimo opus unor stări de intensitate crescută capătă o prezentare dinamică aparte, față de un pianissimo ce desăvîrșește linia de descreștere treptată a intensităților.

Cazurile nu pot fi limitate.

Vor fi atîtea variațiuni de nuanțe cîte variațiuni de cunoaștere și de densități emoționale posedă conștiința noastră.

Există o diferență între un crescendo în care sunetul crește și se depărtează și un crescendo în care sunetul crește și se apropie. Oricum ar fi, interpretarea cere ca pianissimo să nu cuprindă moleșeală, iar fortissimo să nu cuprindă înțepenire.

Deci, supletea forței și consistența subtilității și elasticității.

Numai intuiția, talentul, experiența, le poate sesiza și prezenta calitativ.

Prin intuiție înțelegem inteligență, talent, bun simț muzical, cultură, experiență, educație, concentrare, spirit de pătrundere, selecționare și sinteză.

În ce privește agogica, putem afirma că orice piesă muzicală își are mișcarea sa proprie, imposibil de cuprins în indicațiile metronomice sau în alte semne scrise.

Interdependența dintre cele două elemente timpul și intensitatea, timpul și pulsația ritmică asigură vitalitatea interpretării.

Vorbind de compensare în timp, ne gîndim în primul rînd la rubato, care nu înseamnă bun plac, libertate fără control.

Rubato înseamnă viață, determinare față de momentul muzical tratat, legat de punctul anterior și de cel de sfîrșit.

El este, ca și celelalte mișcări libere, emancipat de rigorile măsurătorii, dar strict legat de desfășurarea logică a fondului muzical.

Un rubato în afara echilibrului muzicii este o diformare, un rubato legat de legile interioare, profunde ale existenței, ale cuprinderii piesei în timp, este o substanțială dimensiune artistică.

Există un rubato scris, altul nescris, asemănător vorbirii.

Prezența foarte discretă a rubato-ului nescris nu se lasă cunoscută decît de dirijorul artist.

Numai cultura artistică, bunul gust muzical, fantezia creatoare, cu ponderea cuvenită, îi dă avîntul necesar.

Dealtfel, toată interpretarea este un rubato. Măiestria interpretului este să mînuiască artistic cumpăna compensațiilor, a recuperării timpului reținut.

La acestea, dacă se adaugă stăpînirea preciziei ritmice, simțul proporției, al simetriei, simțul înalt al elocvenței melodice și al graiului armonic, concepția, echilibrul, distribuția proporțională a tensiunilor, simplitatea, claritatea, pasiunea, interiorizarea, strălucirea plină de conținut, forța comunicativă, sinceritatea, dedicația generoasă adresată ascultătorilor, modestia, am făcut cunoștință cu elementele principale care stau de pază la săvîrșirea unei interpretări captivante.

Dirijorul! Complexă personalitate!

El dă viață operei scrise. Din buchiile negre convenționale, limitative, el construiește viu tot ceea ce a reușit compozitorul să cuprindă în opera sa muzicală, dela puls, dela începutul de viață, pînă la înfățișarea ei grandioasă cu întreaga ei filozofie și emoționalitate.

Fără interpret muzica moare.

Fără dirijor, nu ne putem închipui prezentarea marilor simfonii, marilor lucrări vocal-simfonice, a spectacolelor de operă.

S-ar putea ca lucrarea prezentată interpretativ să nu fie identică întru totul, celei gîndite de compozitor.

Există cazuri în care autorii nu sînt și cei mai buni dirijori ai lucrărilor lor, după cum sînt cazuri în care dirijorii neautori duc interpretarea pe înălțimi ce lasă în urmă viziunea compozitorului.

Nu este aici vorba de a trece peste concepția compozitorului, peste indicațiile sale. Dar în acest univers artistic care poate merge dela adîncul cel mai întunecat pînă la lumina cea mai strălucitoare, dirijorul nu execută rece, matematic, indicațiile sumare ale compozitorului, ci dezlănțuie, disciplinat, toate forțele personalității sale: inteligență, fantezie, emoție, generozitate, pasiune.

Se înțelege că nu orice activitate interpretativă dirijorală poate fi socotită act de creație.

Creația în interpretare este un proces unic, un proces complex, săvîrșit în prezența marelui dascăl: simțul autocritic.

În lupta aceasta încordată, cîteodată dramatică, în care decepțiile stau alături de marile cuceriri, în care imaginea înaltei interpretări foarte greu și numai arareori poate fi pusă de acord cu rezultatele obținute, discernămîntul, autocritica dreaptă, trebuie să fie întîiul judecător.

Toți marii creatori au fost cît se poate de exigenți față de propria lor creație.

Cîți interpreți nu s-au dus acasă cu marea mîhnire în suflet că n-au putut realiza ceea ce au dorit, ceea ce au presimțit, ca o culme a posibilului, deși publicul din sălile de concert i-au ovaționat minute în șir.

Și aceasta nu din cauza tracului, și nici din cauza emoției ce o dă prezența publicului, ci din cauza unei emoții de cel mai înalt grad, pe care o dă interpretului întîlnirea cu imaginea perfecțiunii artistice, pe care a pregătit-o și pe care vrea s-o materializeze în fața auditorului, cu participarea acestuia.

Nu există o metodă unică pentru studierea unei partituri.

Unii dirijori citesc partitura în minte, ajungînd pe calea aceasta la imaginea generală a lucrării, realizînd, apoi, materializarea sonoră la pian sau la alte instrumente.

Alții, încep construcția arhitectonică a lucrării, pe fragmente direct la pian, urmărind unele elemente, în mod special: melodia, ritmica, armonia, polifonia, planurile tonale etc. pînă ajung să reprezinte sonor lucrarea, în întregimea ei. Și într-un caz și în altul, dezvoltarea auzului interior și citirea la prima vedere cer o îndelungată experiență.

Oricum ar fi, e bine ca studiul lucrării pînă în cele mai mici amănunte să se facă la lumina unei concepții unitare despre operă și în atmosfera și climatul interpretativ trebuitor. Imaginile parțiale să nu subordoneze întregul.

Munca dirijorului cuprinde două faze, care se întrepătrund, dar pe care noi le enumerăm separat, din necesitate metodică.

În prima fază, dirijorul se adaptează operei pentru a-i extrage toate înțelesurile, ca apoi în faza următoare să adapteze opera personalității sale dirijorale.

Cînd lucrarea este însoțită de text literar se recomandă să se înceapă cu acesta, el fiind primul ghid în domeniul complex al interpretării.

Spuneți versurile, fără exagerare, dar cu căldură și sinceritate. Ele vă vor arăta, în mod sigur, calea către o bună interpretare.

Analiza interpretului nu este o analiză de laborator, cu măsurători unice, prestabilite. Analiza lui trebuie făcută cu logica minții și a inimii, în prezența flacării lăuntrice și a marilor perspective dincolo de măsurătorile obișnuite, urmînd să se găsească forța creatoare a fiecărui element, corelația acestuia cu celelalte elemente și cu întreaga existență a lucrării, repartizarea începuturilor, a dezvoltărilor, a disparițiilor, spre a lumina îndeajuns importanța întregului.

Disecția la rece, ori cît de savant ar fi chirurgul muzician, lasă publicul indiferent.

Numai chemarea la viața corelativă a elementelor componente, înviorate de o gîndire superioară și de învolburările afective, găsește calea către emoția artistică.

În interpretare, nu există reguli fixe. Șablonarea duce la uscăciune. Rațiunea fără aprinderea fanteziei creează șarade muzicale.

De la sunetul modest, care, după ce a spus ceea ce i-a fost încredințat să spună, dispare cuviincios spre a lăsa altuia grija de a duce mai departe ideea muzi-

cală, pînă la marile lucrări vocal-simfonice, totul este ordine, activitate, sens, viață.

Sinteza procesului interpretativ este însăși forța, sensul ce rezultă din funcțiunea interdependentă a tuturor elementelor componente. Ea nu este niciodată egală cu suma acestor elemente.

Ea este mai mult decît atît : este creație, viață, muzică și dacă toate acestea sînt pătrunse de caracteristicile fundamentale ale unei epoci, sau ale unui compozitor, avem de-a face cu stilul epocii respective sau al compozitorului respectiv.

Cunoașterea stilurilor, a diversității stilurilor, cere o cultură, o educație, o experiență vastă.

Mișcarea, tensiunea, variația intensităților, echilibrul contrastelor, preferința imaginilor, dozarea gravității și a subtilităților sînt proprii stilului diferitelor epoci.

Sesizarea lor depinde de cultura, de fantezia poetico-muzicală a interpretului.

Într-un asemenea proces, nu-și are loc imitația — această sărăcire a artei — și nici rigorile exterioare-formaliste, care frînează și plafonează înfățișarea operei.

Imaginația, poezia, punerea de acord a fondului operelor din trecut cu mijloacele actuale de expresie asigură acestora marea lor viabilitate.

Operele mari ale trecutului și-ar frînge zborul către viitor, dacă le-am lega aripile de rigorile tehnicii din acea vreme. A face totul din obișnuință înseamnă a merge pe drum cu ochii închiși.

În interpretarea lucrărilor vechi, nu facem reconstituiri istorice, ci prezentări muzicale vii, reale, puternice, pline de forță emoțională.

Interpretarea lui Bach — reprezentant autentic al umanității profunde, generoase — făcută fără imaginație, cu o înțelegere greșită, seacă, a tradiției, a ținut multă vreme sub tăcere opera acestui mare poet și filozof.

Deși caracteristicile fundamentale ale creațiilor muzicale din diferite epoci se păstrează în mod permanent, ele concurează, nelimitat, la prezentarea întregului, pînă se contopesc în marea cuprindere a artei.

Se va deosebi ritmica, melodica, formele în general de la epocă la epocă, se va deosebi linia clară, luminoasă, simetrică, a melodiilor din secolele XVI-XVII, de linia melodică a secolului nostru, vor fi diferențe între rînduirea ritmică, tempourile, consistența intensităților între muzica altor secole și muzica actuală care cere încordare, măreție, triumf, contraste puternice între muncă și repaos, spre a reflecta realitatea contemporană și romantismul socialist al epocii noastre, dar flacăra vie, totdeauna în plină mișcare a muzicii, le cuprinde pe toate, purtîndu-le către viitorul determinat de premizele puternice ale prezentului. Se poate vorbi despre o vibrație a epocii, care se încadrează în marea orgă a muzicii universale.

Tehnica muzicală a evoluat, ca și mijloacele de expresie. Interpretarea nu le poate neglija, chiar dacă e vorba de operele secolelor trecute. Dar nu putem să nu reținem faptul că aceasta nu trebuie să însemne necunoașterea și nesocotirea tradițiilor sănătoase, fără sprijinul cărora ne ducem, în mod periculos spre atitudini superficiale de gust personal dubios, în genul : „așa vreau, așa fac" !

Originalitatea nu înseamnă dezordine, extravaganță, licență personală, ci îmbogățirea patrimoniului artistic cu noi cuceriri, obținute prin străpungerea viitorului pe calea gîndirii și a lărgirii capacităților efective.

Muzica fără legi este haos, întîmplare. Ea are logica ei.

Trebuie să înveți a gîndi muzical.

Speculațiile strict cerebrale, în muzică, sînt efemere, oricît ar încerca podoaba culorilor sonore să le salveze.

Legătura cu comorile inepuizabile ale creației populare dă garanție parcurgerii unui drum sănătos, în compoziție și interpretare.

Învățătura nesecată pe care ți-o poate da tezaurul folcloric, pe care ți-o poate da natura, viața, cartea, experiența altora, poate fi socotită primul sprijin al unei asemenea activități.

Ca și în natură, ca și în viață, într-o operă muzicală urmează a fi găsită diversitatea elementelor componente, jocul dinamic și pitoresc al contrastelor aflate în însăși unitatea acelei opere.

Aceasta solicită și marea diversitate a modalităților de expresie, claritatea, simplitatea, firescul în interpretare.

Registrul variat al tonalităților, limbajul special al legăturilor organice al modulațiilor sonore, al cadențelor, al reliefărilor melodice în polifonie, care de multe ori produc variațiuni agogice și dinamice, chiar atunci cînd nu sînt scrise, însoțite de modulațiile psihice, aduc muzicii prospețime, culoare, savoare și crează interes, relații active, atrăgătoare, captivante.

Evoluția conținutului în muzică și a tehnicii muzicale duce la evoluția modalităților de expresie, la evoluția tehnicii dirijorale și a *psihotehnicii.*

Tehnica avansată eliberează interpretul de grija rezolvării elementelor în sine, dîndu-i posibilitatea să înfățișeze, fără rețineri, capacitatea interioară artistică a operei.

Marii compozitori au determinat progresul tehnicii vocale și instrumentale, dar și tehnica, la rîndul ei, a lărgit aria de cuprindere a desfășurării creației.

Memoria, inteligența muzicală, imaginația, sensibilitatea, puterea de concentrare continuă, atenția distributivă, temperamentul, promptitudinea, fidelitatea față de text, atitudinea, mimica, gestica, fac parte din arsenalul activ al dirijorului.

Marea paletă a stărilor psihice să fie prezentată fidel de către marea paletă a culorilor sonore.

Momentele dificile să fie rezolvate relaxat, fără evidențierea efortului. Cursivitatea să-și poarte toate variațiunile pe valul elastic al tensiunii.

În mișcările rari, cu unele excepții, nu trebuie să se simtă tendința tărăgănării, iar în mișcările repezi, să nu se simtă graba.

Morendo, smorzando nu implică o rărire a mișcării, dar solicită îngăduința unei ușoare mlădieri de la rigiditatea ei.

Crisparea, ca și răsfățarea sunetelor diformează imaginea muzicală. Suplețea consistentă sprijină buna ei prezentare.

Logica fluctuațiilor psihice este logica variațiunilor expresivității.

Forța de atac a sunetelor — în general proporțională cu durata acestor sunete — este împlinire artistică, nu lovitură sonoră.

Ritardando-ul poate sluji atît meditația, tristețea, ezitarea cît și fermitatea, exuberanța, măreția.

Accelerando se leagă ades de agitație, de înviorare, de îndeplinire, rezolvare, dar se află, prezent, nu arareori și în teamă, în dorința de eliberare, în preajma atingerii unei zone liniștite.

Accentele vii, expresive, variate, duc la dispariția măsurătorilor metrice.

Simțul repartizării în timp a valorilor sonore și emoționale asigură soliditatea și frumusețea atractivă a interpretării.

Toate acestea cer din partea dirijorului cunoaștere, voință, echilibru între a ști și a rezolva, promptitudine în a solicita rezolvările cuvenite de către ansamblu, fără ezitare, fără concesii.

Adaptarea gesticii, a tempo-urilor, a nuanțelor la mărimea scenei, la mărimea ansamblului, la acustica sălii va stabili priceputa orientare a dirijorului în sala de concert.

Dirijorul trebuie să-și sprijine autoritatea pe competență, nu pe rigori administrative. Capriciile personale frînează însuflețirea execuției, lipsind-o de elementele ei de bază: logica gîndirii, logica expresivității, convingere, sinceritate.

Dirijorul are grija și răspunderea formării instrumentului vocal colectiv de care se folosește în practica artistică și față de care *trebuie* să aibă atitudinea cuvenită. Corul nu este un adversar pe care trebuie să-l învingi, spre a obține de la el cele dorite, ci mai curînd o prelungire a personalității dirijorului, care în momentul interpretării face parte din existența lui, așa cum fac parte mîna, ochiul, emoția.

Dirijorul de calitate vede în elementele componente ale corului sau orchestrei, nu executanți care fac la un loc o sumă de voci sau instrumente, ci personalități creatoare, cu participare și răspundere totală, activă, față de procesul interpretării. De dirijor depinde, în primul rînd, obținerea unei sonorități de bună calitate, a unei elasticități dusă de la nuanțele cele mai subtile pînă la fortissimo de mare amploare și a unei mari mobilități capabilă să reprezinte sonor ca intensitate, vibrație, culoare, sens, toată variația stărilor afective de care este capabil sufletul omenesc. Fără participarea totală a coriștilor, acestea rămîn doar pure elemente tehnice.

Corul are mari, nesfîrșite posibilități expresive. Peste tot ce poate obține orchestra, el are avantajul cuvîntului, care duce mult mai departe înțelesul unei mari creațiuni, așa cum a demonstrat Beethoven în Simfonia a IX-a și după el, alții și alții.

Întreaga activitate a ansamblului să fie călăuzită de principiul că nu putem stabili relații cu frumusețile din afară, natură, viață, partitură, fără să cultivăm propriile noastre frumuseți interioare.

Fără aceasta se va putea obține doar o omogenizare limitată la exterior și nu una completă care cuprinde cunoaștere, sensibilitate și unitate deplină în exprimare.

Pe scenă trebuie uitat studiul făcut asupra piesei. Totul să pară realizat în prezența publicului, cu participarea lui. Cultul mijloacelor exterioare izolează participarea ascultătorilor.

Prezența unor asemenea considerațiuni impune, așa cum s-a mai amintit, o gestică elocventă, clară, elastică, expresivă, plină de forță și lipsită de demonstrații salonarde, manieriste, conformiste, lipsită de orice înfloriturl de prisos.

Ciocnirea consonanțelor cu disonanțele, contrastul nuanțelor, farmecul contradicțiilor în procesul sintezei, al unității, lupta dintre mișcare și repaos, neostenita frămîntare spre a pune de acord realitatea cu fantezia creatoare, cer dirijorului o continuă încordare.

Există suprapuneri de tonalități muzicale, dar și de tonalități afective: bucurie-durere; înfrîngere-triumf; deznădejde-speranță; iubire-ură etc.

Prezența lor, ca de altfel prezența tuturor ideilor ce trebuiesc exprimate, nu lasă dirijorului nici un moment liber, prin care se strecoară, cu siguranță, delăsarea, banalitatea, obișnuitul.

În concluzie, a avea o bună intonație, o precizie ritmică, a găsi mișcarea proprie piesei, cu toate variațiunile ei nescrise, de multe ori abia perceptibile, a ști precis unde trebuie încetinită sau grăbită mișcarea, unde trebuie reluată și unde sînt punctele de compensare în timp, a da capacitate expresivă, organică, echilibrată, intensităților sonore, a realiza sudura desenelor, a frazelor, a perioadelor, a pune în valoare artistică robustețea, fermitatea, gingășia, menținerea vie a pulsului execuției, a respirațiilor, a culorii și vibrației unice cerută de piesă, a variației sentimentelor dramatice, lirice, epice, a da forță emoțională tragismului, urei, iubirei, vitejiei, triumfului, după cerințele conținutului, ale stilului și unității piesei, înseamnă a găsi calea pentru obținerea emoției artistice.

Dacă acestora li se adaugă cultura intensă și variată a stărilor psihice, cultura ideologică, forța comunicativă a dirijorului și ansamblului, putem vorbi despre o adevărată creație în interpretare.

PE TEME DE ÎNVĂȚĂMÎNT

Educația muzicală a copiilor preșcolari

de Gabriela Munteanu

Practica a dovedit că formarea gustului estetic — a simți, a înțelege, a aprecia frumosul — ori unde este el întîlnit, în artă, în viață, necesită o educație gradată, continuă, de durată.

Educația estetică este un complex în care educația muzicală, subiectul referatului de față, ocupă un loc de frunte și nu se poate efectua decît pe baze științifice, adică: pe baza valorificării trecutului, pe baza îmbinării unei documentări de cea mai recentă dată, cu experimentul, pentru a evita în felul acesta improvizația, empirismul, pentru maximum de eficiență în domeniul educației și pedagogiei.

S-a considerat că soluționarea acestor cerințe poate să fie asigurată prin schimbări aduse sistemului, conținutului și metodelor în învățămîntul școlar. Totuși rezultatele obținute nu au corespuns așteptărilor și de aceea s-a recurs în experimentul făcut în cadrul cercului științific de pedagogie condus de prof. Al. Trifu la următoarea soluție: coborîrea începutului procesului de educație și învățămînt muzical, la nivelul învățămîntului preșcolar. Aceasta a constituit o preocupare a pedagogilor din străinătate și din țara noastră[1]).

În țara noastră educația muzicală preșcolară a făcut obiectul unei preocupări de ordin teoretic, dar fără să se întreprindă cercetări cu caracter experimental. Preocupările de pînă acum au vizat vîrsta de 5—7 ani. Vîrsta de 3—5 ani n-a constituit obiectul acțiunilor practice sau teoretice.

Referatul de față își propune să înfățișeze cercetarea întreprinsă privind educația muzicală la copiii de 3—5 ani, deoarece s-a constatat printr-o investigație anterioară, că educația muzicală la vîrsta de 5—7 ani devine insuficientă fără o pregătire anterioară. Experimentul a fost aplicat unui grup de 7 copii, a căror educație muzicală se afla sub îndrumarea profesoarei Maria Cernovodeanu.

Cercetarea și-a propus să studieze experimental problema educației muzicale la copiii de 3—5 ani în formele ei speciale privitoare la metode și procedee. Atenția s-a concentrat asupra problemei intonației și ritmului muzical, ca elemente specifice ale muzicii la aceste vîrste.

Pentru a obține eficiență în cercetare, am considerat că soluționarea acestei probleme este în funcție de necesitatea, posibilitatea, scopul și sarcinile educației muzicale la aceste vîrste.

Să ne oprim asupra *necesității* educației muzicale la această vîrstă între 3 și 5 ani:

— *din punct de vedere anatomic*, educația muzicală răspunde necesității dezvoltării conștiente și armonioase a corpului copilului;

— *din punct de vedere fiziologic*, necesitatea educației muzicale derivă din nevoia coordonării și echilibrării activității diferitelor funcții fizice, endocrine, vegetative, nervoase ale copilului;

— *din punct de vedere psihologic*, educația muzicală este necesară pentru a dezvolta fiecare funcție, unitatea dintre ele, ca părți componente ale gustului muzical, care nu se formează de la sine. *Sensibilitatea:* copilul fiind mai sensibil la zgomote nu la sunete muzicale, se impune trecerea la perceperea de sunete organizate în melodie, afinarea sensibilității.

În privința afectivității se simte nevoia de a se trece de la emoții la sentimente ca formă de dezvoltare superioară a tendințelor afective primare.

Memoria are de cîștigat prin educație muzicală, putînd contribui la depășirea memoriei mecanice, spontane, spre o memorie asociativă reflectată.

Sensibilitatea, afectivitatea și memoria copilului de 3—5 ani domină asupra imaginației și gîndirii lui. Acest decalaj trebuie și poate fi depășit în educația muzicală cu ajutorul cîntecului, care exprimă imagini cu ajutorul cuvintelor. Tot prin cîntec se dezvoltă vorbirea copilului, deci gîndirea lui.

Elaborarea celor mai eficiente metode și procedee în educația muzicală la copiii de 3—5 ani, este, așa cum am mai spus, în funcție de scopul și sarcinile pe care și le propune.

Educația muzicală la această vîrstă are un dublu scop:

1. — De a începe chiar de la această vîrstă formarea gustului muzical.

2. — De a depista adevăratele elemente care dovedesc pe parcursul educației muzicale talent muzical. Depistarea copiilor înzestrați constituie unul din țelurile cercetării noastre, dat fiind dinamica individuală a talentului (precocitate, întîrziere, abatere, revenire).

În raport cu aceste scopuri, educația muzicală la 3—5 ani își propune ca sarcini:

[1]) C. Brăiloiu: „Ritmica copiilor". Studii de muzicologie vol. I 1966.
G. Breazul: „Un capitol de educație muzicală" — Cartea Românească-București.
G. Breazul: „Patrium Carmen" — Poligrafia Marvan 1940.
G. Breazul: „Idei curente în cercetarea cîntecului popular" „Moduri pentatonice și prepentatonice. „Studii de muzicologie vol. I. 1966.
A. Lavignac: „L'éducation musicale". Paris 1932.
M. Chevais: „Education musicale de l'enfance".
M. Chevais: „Avant le solfege". Ed. muzicală Paris — 1922.
A. Gédalge: „L'enseignement de la musique". Libr. Gédalge, 1922.
Siegfrid Bimberg: „Musik im Kindergarten". Wolk und Wissen, 1965.
E. Wilems: „L'éducation musicale".

1) Să dezvolte la copii plăcerea de a cînta și a asculta muzică.

2) Să dezvolte la copii deprinderea intonării juste (rezolvarea deci a problemei așa-zișilor afoni).

3) Să le echilibreze, să le consolideze ritmul fiziologic, să le înlesnească trecerea la ritmul muzical.

4) Să facă pe copii să-și trăiască jocul, care ar putea să fie în anumite cazuri, premiza unei viitoare activități artistice.

În elaborarea și aplicarea metodelor și procedeelor de educație muzicală trebuie să ținem seama că aceasta fiind o problemă extrem de complexă, necesită o perioadă îndelungată de timp. „În artă, spunea George Enescu, nu se poate progresa decît cu condiția de a se merge încet", de aceea considerăm că introducerea copilului în educația muzicală cu cît este realizată mai devreme cu atît își va mări eficiența. („Mai devreme" înseamnă vîrsta cînd în viața copilului acest lucru este posibil și necesar.) În privința gradației educației muzicale este indicată recomandarea Margueritei Long: „Să nu încărcăm prea mult bagajul tînărului voiajor".

Exemplul marilor artiști dovedește că rezultatele în artă nu se pot obține decît cu două condiții: o desfășurare în timp îndelungat și o dozare rațională a sarcinilor educației. În sfîrșit, așa cum am menționat deja, studiul experimental al metodelor și procedeelor muzicale a avut în vedere și anumite posibilități indicate de joc și de particularitățile de vîrstă generale și speciale.

Posibilitatea începerii educației muzicale de la 3 ani decurge din faptul că ea se face în ansamblul sincretic al jocului. Jocul este o activitate serioasă pentru copii și are eficiență deosebită pentru dezvoltarea lui multilaterală. Numai necunoașterea particularităților și efectelor lui educative poate să ducă la concluzia că jocul este o glumă. Între 3 și 5 ani jocul se află în perioada de trecere de la caracterul involuntar, spontan neorganizat la cel voluntar, intenționat, organizat. Cîntecul este o componentă necesară jocului, intră organic în joc și contribuie la această trecere.[2])

Particularitățile de vîrstă ale copilului de 3—5 ani reactualizează o problemă importantă: cu ce trebuie să înceapă educația muzicală acum, ținînd seama de însușirile muzicale cu care vine copilul la 3 ani, în raport de care are sau nu eficiență o metodă.

Cercetările au arătat că acest lucru impune cunoașterea vîrstei preșcolare. Din observarea acestei vîrste amintim: deosebita labilitate a corpului copilului, plasticitatea funcțiilor fizice nervoase endocrine, dezvoltarea aparatului auditiv locomotor, kinestezic, reactivitatea lui afectivă, memoria fidelă, caracterul afectiv dinamic al vorbirii[3]).

În lucrarea „Education elementaire", Maria Montessori arată că: „Psihologia trebuie să impună concluziile pedagogiei, nu invers"[4]) dar bineînțeles, în elaborarea procedeelor și metodelor de educație muzicală trebuie să pornim nu numai de la datele furnizate de psihologie ci și de la datele anatomo-fiziologice.

Răspunsul la întrebarea cu ce să începem educația muzicală a copiilor, pînă în prezent a fost dat sub forma unei alternative, fie să premeargă ritmul, fie să premeargă intonația. Practicînd o asemenea alternativă se ajunge fie la un dresaj motoric, fie la unul intonațional.

Punctul nostru de vedere pe care l-am experimentat este ca începutul să se facă cu unitatea ritmico-intonațională exprimată prin cîntec, dar încadrată în joc.

Începutul educației muzicale prin cîntec este determinat de faptul că la vîrsta de 3 ani, copilul posedă cîntecul în fondul său aperceptiv, ca urmare a experienței auditive pe care i-a prilejuit-o cîntecul mamei. Pornind de la această idee ni s-a impus problema selecționării cîntecelor.

Cîntecul copiilor trebuie să fie un produs care să vorbească de lumea lor (de exemplu: Melcul, Fluturașul, Rața, Barza, etc.).

Cîntecele copiilor din țara noastră sînt monodii, construite pe sistemul bi-tri, sau tetracordic, pot fi scări pentatonice, pentacordice, folosind intervalele de bază: terța mică, secunda mare, cvarta, cvinta perfectă. Cîntecul pentru copii trebuie să țină seamă și de respirație, care la această vîrstă se caracterizează prin expirații precipitate și inspirații scurte. De asemenea, pronunția trebuie urmărită îndeaproape, cîntecul trebuind să folosească cuvinte pe înțelesul lor.

În experimentul făcut, cîntecele pentru vîrsta de 3—5 ani au fost încadrate într-o poveste. Au fost folosite scandări, numărători din folclorul copiilor, acestea bazîndu-se pe un singur sunet.

Primele cîntece erau construite pe interval de terță mică descendentă, pentru că aceasta evidențiază în mod deosebit diferențierea treptelor. Procedeul este recomandat în străinătate de Edgar Wilems și la noi de George Breazul.

S-a afirmat în practica educației muzicale și un alt punct de vedere: se propun cîntece care să înceapă cu nota do, la care se adaugă ulterior notele re, mi, fa, sol, etc. Acest punct de vedere este împărtășit de pedagogi ca M. Chevais, A. Gédalge, A. Lavignac, Martenot și I. Costescu.

Prin cîntec urmărim la această vîrstă educarea paralelă a auzului muzical și a ritmului muzical.

2) Delannoy et Girardot: „Pour faire jouer nos petits". Paris — libraire Nathan — 1926.
Hamaide Amelie: „Metoda Decroly". Cultura românească, 1922.
Dr. Erma Junge: „Vom Kleinkind zum Schulkind". Jena — 1943.
V. Neyrinck: „Educația în grădinițele de copii". Tipografia „Universul" — 1939.

3) Alexandru Roșca: „Tratat de psihologie experimentală". Ed. A.C.R.S.R. — 1953.
A. Trifu: „Curs de psihologie".
4) M. Montessori: „Education elementaire". vol. I și II.

Educarea auzului muzical la copii de 3—5 ani este în funcție de posibilitățile lor muzicale. Sînt copii care pot intona just de prima dată și alții care nu pot intona, așa numiții afoni. Pentru prima categorie de copii am folosit următorul procedeu: avînd în vedere că la această vîrstă de 3—5 ani copilul strigă în registrul acut, vorbește în registrul mediu și cîntă în registrul grav, trebuie ales un cîntec care să consolideze mai întîi registrul cu care el vine, adică cel grav, după care se pune problema ridicării diapazonului cîntecului.

Copiii intonează cu aproximație între notele do și la ale octavei centrale. De aceea am optat în experimentul nostru pentru cîntece care să se bazeze pe terța mică descendentă, dar nu la înălțimea reală a cîntecului, ci la una comodă pentru început vocii lui (terța descendentă re-si, mi bemol-do, și mi-do diez). În experimentul nostru, un copil de 3 ani cînta fals un cîntec bazat pe terța mică, la nivelul notelor sol-mi (deci registrul acut pentru el) și intona just același cîntec la nivelul notelor mi-do diez, sau re-si.

Pentru categoria copiilor afoni, procedeul a fost următorul: ne-am bazat pe datele furnizate de cercetările din medicină și pe concluziile experimentale ale unor personalități marcante în materie de educație muzicală, care arată că auzul se poate educa. Așadar, nu este justificată teza potrivit căreia copiii afoni nu sînt apți decît de a cunoaște puzderia de reguli muzicale fără a intona și trăi cîntecul.

Așa-zișii afoni prin exercițiul de intonare în colectiv, în grup și individual, prin supravegherea permanentă și corectarea cu vocea profesorului cu pianul etc. au reușit să cînte tot așa de corect înălțimea sunetelor din cîntec ca și ceilalți după o perioadă de aproximativ un an.

Prin cîntec în educația muzicală urmărim și educarea ritmului fiziologic, trecerea la ritmul muzical.

Ritmica copiilor este o problemă puțin cercetată, singurul studiu cunoscut la noi este cel datorat lui C. Brăiloiu.

După cum afirmă autorul, ritmica celor mici constituie un sistem autonom supus altor legi decît celor specifice ritmicii adulților, este indisolubil legată de cuvînt, dar nu depinde de silabele cuvîntului. Sistemul folosește silaba scurtă, optimea și cea lungă pătrimea și este bazat pe serii binare de opt sunete.

Copiii de obicei recită pe un singur sunet sau mai simplu scandează cînd vorbesc. Ritmul copiilor, și acest fapt este cu adevărat surprinzător, face abstracție de accentul graiului, accentele din construcția ritmică rămîn neschimbate. Acest ritm, după cum subliniază autorul în studiul citat, este răspîndit pe o vastă suprafață a globului, de la Golful Hudson pînă în Japonia.

În acest domeniu al ritmicii copiilor se impune o viitoare cercetare întreprinsă de specialiști pentru ca educația muzicală să evite eventualele inadvertențe. În ceea ce privește educarea ritmului, urmărim să echilibrăm, să consolidăm ritmul fiziologic al copiilor, dar în modul cel mai natural lăsîndu-i pe copii liberi, neîncorsetîndu-i în mișcări care ar duce la dresaj motoric. Pentru aceasta am folosit în cîntec mișcări ale corpului, legate de o trăire vie, plastică pe care copilul să o înțeleagă și să o poată reproduce. La acest joc am adăugat instrumente de percuție: tobiță, tamburină, triunghi, xilofon.

Rezultatele cercetării experimentale, ale metodelor de educație muzicală la copiii de 3—5 ani sînt de ordin practic și de ordin teoretic:

Rezultatele de ordin practic

După un an de educație muzicală, copiii de 3—5 ani au reușit să-și formeze deprinderea de a intona just. În chipul acesta a devenit posibilă rezolvarea problemei afonilor. Ritmul fiziologic a făcut evidente progrese, s-a echilibrat. Cîntecul a devenit un lucru firesc; copiii sesizează cu ușurință schimbarea înălțimii sunetelor, a tempourilor, caracterul cîntecului (dacă este un marș sau cîntec de leagăn). Aceste rezultate practice argumentează justețea metodelor și procedeelor educative aplicate.

Una din importantele consecințe ale acestui experiment este propunerea de a reconsidera modul în care a fost practicată pînă acum educația muzicală la 5—7 ani, pe baza diferențelor de vîrstă și a posibilităților muzicale. Reconsiderarea educației muzicale și rezolvarea problemei afonilor vor putea aduce un sprijin învățămîntului muzical școlar, care în felul acesta își va atinge mai bine scopul.

În cadrul cercului de pedagogie în anul 1963, un grup de studenți și-a propus ca temă de cercetare educația muzicală la copii de 5—7 ani. Acest obiectiv a fost urmărit timp de 3 ani. Sarcinile pe care ni le-am propus atunci în educația muzicală au fost: educarea auzului și ritmului muzical, introducerea notației muzicale elementare, introducerea cîntatului la instrument (pian). Rezultatele observațiilor au fost concretizate în referate făcute de studenții cercului, ca urmare a practicii făcute la Liceul Nr. 1 de Muzică din București și la copiii îndrumați de prof. Maria Cernovodeanu. Deși rezultatele au fost îmbucurătoare, totuși s-a constatat că într-o perioadă de 2 ani nu se pot realiza total aceste sarcini; de aceea s-a experimentat începerea educației muzicale de la 3 ani și anume: de la 3—5 ani copilul să fie introdus în atmosfera muzicii, să i se educe prin joc auzul și ritmul muzical. De la 5 la 7 ani, avînd această pregătire, putem să adăugăm notația muzicală elementară și completarea educației muzicale cu cîntatul la instrument (pian).

În predarea pianului socotim nimerit ca însăși cîntecele din repertoriul învățat să constituie un punct de plecare pentru inițierea instrumentală (metoda de pian Maria Cernovodeanu).

Rezultatele din punct de vedere teoretic:

Cercetarea experimentală întreprinsă ne-a permis să ne fixăm un punct de vedere în metodologia științifică de abordare a problemei educației muzicale a copiilor la 3—5 ani și de verificare a valabilității unor metode și procedee deja existente pentru vîrsta de 5—7 ani.

Acest punct de vedere constă în recomandarea ca studiul științific al metodelor și procedeelor să fie integrat ansamblului din care face parte și în funcție de care acestea își dobîndesc eficiența.

Tribuna tinerilor soliști

Nu putem în de-ajuns sublinia meritul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii de a prezenta, paralel cu concertele săptămînale obișnuite, o stagiune a tinerelor talente care fac primii pași pe podiumul sălilor din capitală. „Tribuna tinerilor soliști" se prezintă sub aspectul unei succesiuni de „Concert de concerte", alcătuite pe criteriul diversității de stiluri și instrumente concertante. Aceste manifestări ne îngăduie astfel o privire de ansamblu asupra multitudinii de realizări și perspective ale școlii noastre interpretative de nivel mediu și superior. Prin fața auditorului se perindă tineri și tinere care se orientează cu seriozitate și dor de muncă spre greaua carieră a interpretului. Importanța unor atari manifestări este subliniată de faptul că dirijori fruntași ai Radio-televiziunii, și, printre ei artiștii emeriți Iosif Conta și Emanuel Elenescu, își fac un punct de onoare de a tutela, prin acompaniamente pe cît posibil atente și grijulii, aceste prime contacte cu publicul a tinerilor soliști, selectați prin audiții anterioare.

Iată dece publicul nostru participă cu interes la concertele „Tribunei", conștient că ele oglindesc nu numai un aspect, de loc neglijabil, al actualității noastre muzicale, dar și valorile embrionare ale culturii noastre muzicale de mîine.

În „Concertul de concerte" de luni 22 ianuarie, desfășurat sub conducerea muzicală a dirijorului Emanuel Elenescu am avut prilejul de a asculta un număr de 4 tineri soliști aparținînd unor vîrste și etape de evoluție diferite.

Programul s-a deschis cu un Concert de oboi și orchestră de G. Fr. Haendel, interpretat de primul — oboist al Filarmonicii din Tîrgu-Mureș, Gheorghe Vörös, absolvent fruntaș al Conservatorului „Gheorghe Dima" din Cluj. Tălmăcind această lucrare din literatura barocului, solistul a vădit precizie a intonației pusă în slujba unei frazări inteligente, dar poate nu în de-ajuns de cursive. De sigur cu timpul și printr-o practică de concert solistic, care se situează la antipodul solo-urilor de orchestră, Gh. Vörös va cîștiga în libertate, iar tonul său frumos, vibrat cu discreție, va crește în amploare.

A urmat unul din concertele perioadei de maturitate mozartiană, celebrul Concert în La major, K.V. 488, care este neîndoielnic, o piatră de încercare în cariera marilor interpreți. Solistă a fost Ilinca Dumitrescu, elevă în clasa a IX-a a Liceului de muzică Nr. 1, (clasa prof. Maria Sova). Tînăra pianistă lucrează în ultima vreme cu una din maestrele pedagogiei pianistice din țara noastră, prof. Cella Delavrancea și acest lucru s-a văzut în ușurința de a dispune de elementele tehnicei pe care le subordonează grijei de a profila fraza și forma. În această primă ieșire pe scena sălii de concert, Ilinca Dumitrescu a lăsat impresia unui element serios, înzestrat cu voința de a da formă sonoră subtilelor gînduri muzicale ale lui Mozart. Cu ceea ce a moștenit din mediul artistic în care a avut norocul să fie educată și cu ceea ce îi vor aduce experiențele concertistice și contactul cu maeștrii ei, Ilinca Dumitrescu se profilează de pe acum ca o personalitate a vieții noastre muzicale de mîine. Cele două bis-uri, acordate la cererea publicului, „Fantezia — Impromptu" de Chopin și Preludiul din suita debussystă „Pour le piano" au completat imaginea orizontului stilistic al interpretei.

În partea a II-a a programului am ascultat pe tînăra harpistă Dorela Maiorescu, studentă în anul V la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" (clasa prof. Liana Pasquali). Ea a interpretat Concertul bine cunoscut al lui Reinhold Glier, clădit pe teme populare, într-o atmosferă pitoresc-folclorică.

Dacă primele două mișcări au fost realizate cu evidente calități tehnico-instrumentale și muzicale, finalul Concertului ne-a apărut suferind de inerție și lipsă de vivacitate.

Ultimul dintre cei 4 soliști a fost violoncelistul Robert Merkler care a interpretat Concertul de Schumann cu un ton frumos, catifelat, dar cu o insuficientă capacitate constructivă. În succesiunea frazelor se vede că solistul urmărește expresivitatea, melosul, că se dăruie emoției conținute în fraza muzicală, dar în același timp nu se degaja simțul major al organizării în mare a formei muzicale.

V. CRISTIAN

Ciclu Bach

De fapt, am fi vrut să punem deasupra cronicii noastre un alt titlu, mai gazetăresc: „Bach în concurență cu filmul *Căutați idolul*", dar pînă la urmă ne-am gîndit că un titlu sobru ar fi mai adecvat, ar sta mai bine cronicii noastre, în care vrem să discutăm cîteva probleme serioase de interpretare a muzicii marelui maestru de la Leipzig.

Da, da! „Bătrînul" Bach, scos din timp în timp din lada — „prăfuită" de către Filarmonică și alte instituții artistice (ultimul ciclu al Brandenburgicelor l-am ascultat în incinta acestei instituții acum vreo zece ani, poate să fie și mai mult), face concurență filmului. Să nu uităm că acum rulează *Capcana*. Și totuși, în seara concertului, o mulțime apreciabilă ataca pe orice trecător cu arhicunoscuta întrebare „N-aveți un bilet în plus?". S-a întîmplat oare o minune? Nu. Nicidecum. Este un lucru bine cunoscut că muzica lui Bach este savurată de un public foarte larg, că „place". Doar instituțiile noastre artistice sînt încă de părere că această muzică nu e în stare să umple sala. Pentru ei, excepție fac doar *Toccata și Fuga în*

re minor și, într-o oarecare măsură. *Passacaglia* — de fapt aranjamente romantice ale unor lucrări pentru orgă —, în rest, nici dacă am folosi lupa n-am găsi măcar o brumă de Bach în programele de sală.

Succesul primului concert al ciclului trebuie să dea de gîndit conducerii Filarmonicii. Sala mică, a palatului cu cele 500 de locuri ale ei, a devenit neîncăpătoare. Viitoarea manifestare ar trebui neapărat mutată în incinta Ateneului.

Și este încă un lucru care pledează pentru o sală mai mare. Acustica sălii, excelentă pentru muzica de cameră scrisă pentru cîteva instrumente, nu este adecvată unui ansamblu ceva mai mare, în special atunci cînd este interpretată o muzică polifonică complexă. Este adevărat, că pe scenă erau maximum 18 persoane; totuși, această orchestră mică, datorită scriiturii bogat polifonice a partiturii, depășește cu mult coeficientul acustic admis. Rezultatul este un oarecare haos sonor în care vocile nu mai sînt percepute clar, în ciuda unei interpretări îngrijite.

Și, incontestabil, primul concert Bach poate primi fără șovăială nota cea mai mare sub acest raport. Orchestra a sunat omogen, perfect echilibrat; s-a cîntat nuanțat, tempii au fost judicios aleși, precizia ritmică n-a lăsat nimic de dorit. Și încă un lucru, poate cel mai important: s-a simțit că instrumentiștii fac muzică cu pasiune și plăcere. Fără această plăcere muzicală, arta interpretativă, fie ea și cea mai perfectă din punct de vedere tehnic, rămîne rece, moartă. Bravo!

Dirijorul concertului, Mircea Basarab, care trebuie felicitat în primul rînd pentru inițiativă și totodată pentru curajul de a programa acest ciclu, a condus sobru, discret, cu un minimum de gesturi, perfect adecvate muzicii. Lui îi revine și meritul în alegerea unei formații care ni se pare optimă pentru acest gen de muzică (3 viori prime, 3 viori secunde, 3 viole, 2 violoncele, 1 contrabas). Se pare că stricta respectare nu numai a literei ci și a spiritului partiturii a fost pentru el preocuparea permanentă.

Concertul nr. 1 a debutat cu o mică surpriză. În locul primului corn a apărut o trompetă. Vai ce sonoritate nebachiană! A durat mult pînă cînd urechea s-a acomodat mai mult sau mai puțin. Ne punem întrebarea dacă este posibil ca nici unul din cei 8 cornișți ai Filarmonicii să nu fie în stare să cînte această știmă. Greu de imaginat! Știm că este extrem de dificil să cînți azi Bach, dar să fii cornist la prima noastră orchestră și să nu fii în stare să cînți o muzică pe care cornișții lui Bach au cîntat-o pe instrumente fără ventil? Se pare că arta interpretativă la instrumente de suflat a regresat mult. Ar fi bine ca asemenea piese să fie incluse în programa analitică a Conservatorului ca piese obligatorii. Numai astfel putem ridica nivelul profesional al suflătorilor. Totodată trebuie să remarcăm că nici instituțiile noastre de frunte nu sînt dotate cu instrumente adecvate.

Dar, dacă nu se găsește un cornist, în stare să interpreteze Bach, atunci înlocuirea instrumentului trebuie judicios făcută. Sonoritatea trompetei nu se îmbină cu cea a cornului. Dacă schimbarea este inevitabilă, atunci trebuie schimbate amîndouă instrumentele. Noi am pleda însă, mai degrabă, pentru o ușoară modificare în locurile dificile, întrucît nu vedem în partitură greutăți de neînvins.

Concertul nr. 2 ne-a rezervat o deosebită plăcere și anume cea de a auzi Bach în formă originală și aceasta datorită, în primul rînd, tînărului trompetist Edmond Buschinger (încă student!!), un mare talent pe firmamentul trompetiștilor, o adevărată revelație. A fost o plăcere deosebită să-l urmărești cu ce ușurință atacă cele mai dificile pasaje. Dar, în afară de agilitatea tehnică, la el mai remarcăm și o muzicalitate fină. El s-a încadrat perfect în ansamblu, adaptîndu-se cu mult simț colegilor săi din concertino (Avy Abramovici — vioară, Nicolae Maxim — flaut, Mihai Elena — oboi). Toți patru merită din plin laude pentru frumoasa realizare.

Concertul nr. 3 a pus grosul orchestrei (de fapt este un concerto grosso fără concertino) în fața unor probleme polifonice dificile, pe care le-a rezolvat cu abilitate.

În încheierea programului am ascultat Cantata nr. 209 „Non sa che sia dolore", soliști fiind Emilia Petrescu și Virgil Frîncu (flaut). Tînărul Frîncu se prezintă ca un flautist cu frumoase perspective. Are sunet frumos, tehnică îngrijită, frazare. Ne-a deranjat însă, în unele locuri, respirația neadecvată, de exemplu înaintea sincopei, ceea ce fragmentează linia melodică. În muzica barocă, respirația înainte și după sincopă nu este posibilă, fără a distruge sensul melodic. I-am recomanda și o atenție deosebită la tril (remarcă valabilă și pentru ceilalți soliști), știind că trilul în această muzică are mare rol melodico-expresiv.

Emilia Petrescu, datorită tehnicii sale vocale impecabile, intonației permanent juste, maturității gîndirii sale, timbrului ei aparte, ne încîntă întotdeauna, chiar cînd prezintă lucrări nu de prima calitate ale maestrului Este tipul interpretului care știe să „stoarcă" din materialul muzical totul; știe de minune să „camufleze" carențele melodice și de construcție printr-o potențare a expresiei tocmai în acele locuri. Toate aceste lucruri rezumate în trei cuvinte înseamnă: O excelentă cîntăreață!

Auditorul n-a fost zgîrcit în aplauze și a răsplătit în acest fel o muncă entuziastă, plină de abnegație.

Sperăm că acest succes va însufleți și mai mult atît pe executanți cît și pe dirijor în continuarea unei frumoase și binevenite activități.

A. PORFETYE

Concert coral

Corul bărbătesc al Ansamblului de cîntece și dansuri al armatei a prezentat în Sala Ateneului Republicii Socialiste România un concert de coruri, dirijat de Ion Vanica. Cunoscut în capitală prin concertele sale în care a cuprins în primă audiție, oratorii, cantate și alte creații vocal-simfonice iar în țară și peste hotare, prin turneele sale cu spectacole mixte, realizate împreună cu corpul de balet, formația de muzică populară și cea de muzică ușoară, corul s-a manifestat de data aceasta, independent, în formația „a cappella". Pentru un cor obișnuit să fie susținut de orchestra simfonică folosind în general, sonorități de mare intensitate solicitate de

caracterul viguros, dramatic al cîntecului de masă și al celui ostășesc, abordarea corului „a cappella" a fost o încercare îndrăzneață dar, în același timp, o necesitate legată de verificarea și îmbunătățirea însușirilor sale tehnice și expresive. Concertul a fost o reușită deplină. Corul a făcut cunoscute calitățile sale deosebite: un ambitus pornind de la contra si bemol al basilor gravi care merge pînă la do acut al tenorilor primi, o bună omogenitate sonoră pe partizi și ansamblu, mare contrast între un fortissimo impresionant, cu strălucire metalică și un pianissimo cvasi imperceptibil, o dicțiune perfect inteligibilă, o respirație adaptată cîntului, antrenament și rezistență la eforturile prelungite și o paletă expresivă, bogată în nuanțe coloristice.

Programul a fost deschis impetuos cu Voința neamului de Ion Cr. Danielescu, interpretat viguros, cu antren, elan patriotic și contraste în nuanțe. În ordinea din program au urmat: Corn de vînătoare de Emil Lerescu (creație de oarecare amploare, variată ca formă, factură melodică și armonică), în care am ascultat vocea generoasă, cu calități incontestabile a basului Gheorghe Crăsnaru, care însă, mai trebuie educată; Somnoroase păsărele de Theodor Flondor, în care basul Pompei Hărășteanu, utilizînd cu putere emotivă mezzavoce și pianissimo în registrul acut, a impresionat printr-o interpretare interiorizată de reverie; Trei poeme rustice de Doru Popovici (creație corală valoroasă, incluzînd pagini sugestive, prezentate la nivelul exigențelor componistice moderne); Mama de Ioan D. Chirescu care a prilejuit baritonului Ion Bogza, o execuție subtilă, nuanțată; Cimpoiul de Stelian Dinu (creație care valorifică folclorul printr-o remarcabilă artă armonică și polifonică). Cîntecul de leagăn de Nelu Ionescu s-a bucurat de interpretarea lirică, plină de duioșie a sopranei Maria Diaconescu iar Vivandiera de Gheorghe Dima, în originala prelucrare de Sergiu Sarchizov, a fost cîntată cu temperament și voioșie de mezzosoprana Veronica Dumitrescu, bucurîndu-se de participarea adecvată a doi corni (Ioan Niță și Nicolae Petcu) și a timpanilor (Ionel Mănăilă). Dor de-acasă de Ion Croitoru a sunat armonios, odihnitor. În Altarul mînăstirii Putna de Ciprian Porumbescu corul și solistul Pompei Hărășteanu au evocat, în imagini sonore sugestive, o pagină din trecutul glorios al domnitorului Ștefan cel Mare.

În partea a doua a programului am ascultat lucrări corale din repertoriul universal: Zeffiro torna de Luca Marenzio, a cărei execuție a vădit un echilibru sonor și o deplină acuratețe a vocalizelor; Imnul nopții de Rameau, expresiv, liniștitor prin melodia curgătoare și logica înlănțuirii acordurilor și Serenada de iarnă de Saint Saëns. Am apreciat apoi două miniaturi corale, adevărate bijuterii ale corului „a cappella": Bondarul de Veit și Ploaia de Hronek, care au pus în valoare virtuozitatea tehnică a corului, și Amurg de Grecianinov, cu intonații prelungite, sugerînd îndepărtatele și nesfîrșitele stepe ale Rusiei. Subliniem o altă prelucrare meritorie a compozitorului Sergiu Sarchizov — Dansul slav nr. 10 de Dvorak, care a fost interpretat cu mult simț artistic de cor, partea pianului fiind susținută, cu multă dăruire, de Ion Tudor. Ne-a impresionat, în mod deosebit, strălucirea răscolitoare a finalului din Victoria de Möhring. Concertul s-a încheiat cu Cîntecul patriei mele de Stelian Dinu, lucrare de o largă respirație, cu intonații solemne, de apoteoză.

Dirijorul Ion Vanica, cu o gestică simplă dar energică a imprimat corului, cu competență și energie, atît în repetițiile de amănunt, cît și în concert, interpretările corespunzătoare.

Concertul s-a bucurat de o primire călduroasă din partea publicului, aproape toate piesele fiind bisate. Din păcate, această formație apare atît de rar în viața muzicală a țării. De aceea credem că acest concert coral trebuie să fie reluat la Radio, Televiziune, apoi să fie prezentat publicului din Iași, Cluj, Timișoara, Craiova etc.

Și totuși, este loc și de mai bine...

Fără a diminua din valoarea cunoscută a acestui cor bărbătesc, cu o personalitate și un profil unic, în țara noastră, socotim că, printr-o perseverență și pricepută îndrumare de viitor, trebuie să se înlăture folosirea uneori a vocii deschise (albe) a tenorilor (în special în registrul înalt), să se insiste asupra unei perfecte intonații, pe întregul parcurs al piesei (cu deosebire în mezzavoce și în registrul acut), să se realizeze încadrarea tenorilor secunzi și chiar a baritonilor (care cuprind elemente noi angajate) într-o perfectă sonoritate de ansamblu a corului.

Repertoriul trebuie înnoit, multe din lucrările programate, în concert (deși valoroase), fiind prea des executate de toate formațiile bărbătești și chiar de acest cor.

Așteptăm de la corul Ansamblului de cîntece și dansuri al armatei, noi concerte tot atît de reușite, cu o ținută artistică din ce în ce mai înaltă.

AL. COLFESCU

Secvențe ieșene

Bogata viață muzicală a Iașului se concentrează în jurul a trei instituții de seamă: Filarmonica „Moldova", Opera de stat și Conservatorul „George Enescu". Concertele simfonice de cameră și de muzică populară, spectacolele de operă, concertele-spectacol și manifestările artistice ale Conservatorului au loc cu regularitate. Sălile de spectacol importante, aceea a Teatrului Municipal și a Filarmonicii, reprezintă cei doi poli către care gravitează publicul ieșean, iubitor de muzică, alcătuit îndeobște din tineret. Oraș cu o veche tradiție de artă și cultură, Iașul are în prezent, la o populație de 160.000 locuitori, 110 școli generale (dintre care 20 licee), 20.000 studenți și 40.000 elevi. Se explică astfel ușor, afluența acestui tineret — în special elevi și din păcate într-o măsură greu admisibil de redusă studenți — în sălile de concert, un tineret care stă cu decență, ascultă cu seriozitate și interes, muzică.

La Filarmonica „George Enescu", care a împlinit anul trecut un sfert de veac de existență, stăruie disciplina artistică testată de venerabilul dirijor Antonin Ciolan, adevărat patriarh al baghetei. Sub conducerea primului dirijor și director George Vintilă, a dirijorului Ion Baciu și a dirijorului corului Ion Pa-

valache este promovat marele repertoriu de concert, în care au luat loc între altele, și lucrări de Rachmaninov, Stravinski, Strauss, Schönberg, Hindemith, Orff, Copland etc. prezentate în primă audiție. Majoritatea primelor audiții o constituie însă lucrările compozitorilor români, cu deosebire ale celor contemporani.

Am avut prilejul să urmărim un concert simfonic condus de dirijorul George Vintilă în cadrul căruia au fost prezentate, în primă audiție, „Dialoguri dramatice" pentru orchestra de coarde și flaut de Dumitru Bughici. Lucrarea a fost inspirată de lectura poeziilor de o atît de fină sensibilitate și originală factură stilistică, în același timp de un profund conținut dramatic, ale regretatei artiste Mariana Dumitrescu. „Dialogurile dramatice" au un caracter ciclic fiind structurate în patru mișcări ce se succed cu scurte respirații între ele.

În partea întîia — Preludiu, o temă lirică și suavă cu o nuanță de tristețe este expusă la unison de către viori și violă. Apoi corzile intonează un coral dramatic de profundă interiorizare. Flautul îi se suprapune cu cîntul său liric ce pare să depene o poveste de demult. Apoi corzile se animă într-un crescendo progresiv, tema inițială transformîndu-se și mergînd către o culminație viguroasă. Ea devine incisivă, căpătînd și o anumită forță ritmică — ceea ce îi majorează expresivitatea. Urmează descrescendo-ul cînd revine și vocea flautului ca o reminiscență, ca o părere de rău... Preludiul, face bloc, cu scherzo următor.

Partea a II-a Scherzo are un caracter fantastico-diabolic. Formă e tripartită. Complexul coardelor se dezvoltă polifonic, flautul reapărînd ca voce principală atunci cînd are ceva de spus și cînd coardele îi făuresc un fundal armonic. Secțiunea mediană a mișcării, ușor fugată, sugerează reminiscența nostalgică a tinereții de odinioară...

Partea a III-a Adagio funebre este un lamento. Viorile întonează un coral pe fondul căruia flautul înscrie un cîntec singuratic de un concentrat și profund sentiment. Apoi vioara I-a solo, aduce în joc cîntecul său dramatic ca o revoltă împotriva destinului. Orchestra reia tema inițială (din preludiu), ușor transformată, la unison, după care ea se scindează apărînd, pentru a mări contrastul, sub formă dansantă și chiar de joc popular. Acestea intră în dialog, cu anumite expansiuni dramatice puternice de o mare forță a sentimentului. Este ca o încercare de revenire a soarelui vieții dar care nu are sorți de izbîndă, demonul dramatic reapărînd implacabil. O a doua secțiune a mișcării, Dolore, este un marș funebru, o mișcare apăsătoare, dureroasă în care reapare tema din Preludiu. Totul sugerează un cortegiu ce se apropie și trece, apoi se îndepărtează... Această parte se leagă cu finalul — o toccata. Allegro misterioso.

Viorile cîntă agitat și misterios, halucinant. În cadrul toccatei, care are dezvoltarea ei proprie, violoncelul cîntă la unison cu flautul, în vreme ce viorile punctează acordic, discursul muzical cu anumite străfulgerări contrapunctice.

Aici reapar temele anterioare a căror substanță și-o trag de altfel, din prima temă a preludiului. După o scurtă pauză generală, adagio funebre revine, apoi, ca o coda, tema scherzo-ului. De data aceasta ea este mult mai dinamizată, îmbrăcînd un aspect paroxistic după care, pierzîndu-se încetișor, pare să epilogheze: a fost odată... Lucrarea se încheie cu corul inițial.

Muzica nu a urmărit să tălmăcească poeziile Marianei Dumitrescu. Ea reușește însă să creeze atmosfera, climatul lor specific — ceea ce socotim că este esențial.

Orchestra de coarde a cîntat foarte îngrijit, cu fine nuanțe și cu deosebire în coralul amintit a avut un sunet plin și omogen, ca de orgă. La flaut s-a distins Corneliu Vieru, interpret de frumoasă cultură tehnică, cu sunet subtil, suav.

Dirijorul George Vintilă e definit de seriozitatea pusă în pregătirea lucrărilor de concert și sobrietatea manifestărilor gestice. Este un muzician preocupat numai de buna interpretare a muzicii. Acest lucru s-a văzut și în prezentarea cu totul clasică, fără exagerări de tempi, a simfoniei „Eroica" precum și în tactul cu care a acompaniat pe soliștii Concertului pentru vioară și violoncel de Brahms: Ștefan Ruha (înflăcărat virtuoz ce s-a simțit la largul său cu deosebire în pasajele ce aminteau de muzica populară maghiară atît de scumpă lui Brahms) și Emerick Dula (ponderat, cu ton frumos, sigur, deși ușor crispat în prima seară de concert). Orchestra cîntă cu multă aplicativitate. Dirijorul a reușit să-i imprime un stil de muncă ale cărei rezultate pozitive s-au putut desluși cu ușurință. Să relevăm o dată cu acestea, pe concert maestrul Ștefan Lori, apoi partida suflătorilor, cu o mențiune specială pentru corniștii care s-au evidențiat în trio Scherzo-ului din „Eroica"; de asemenea pe oboistul Constantin Scurtu, flautistul Constantin Repta și clarinetistul Vasile Dimitriu ce s-au distins de-a lungul concertului.

Activitatea Filarmonicii „Moldova" depășește stricta prezentare a concertelor simfonice, la sediul său, fiind de citat concertele simfonice populare date la Universitate, în școli, precum și în regiune (la spitalul T.B.C. Vaslui, la Huși, Hîrlești, etc.).

În cadrul și cu concursul Filarmonicii, tinerii soliști au posibilitatea de a se afirma într-un întreg ciclu de concerte iar concertele-lecții, cu teme muzicale ca „Folclorul, izvor de inspirație în arta cultă", „Orchestra simfonică și instrumentele ei", „Pagini din istoria simfoniei" apoi portrete de muzicieni etc. sînt ținute de diverși conferențiari și în chip frecvent de muzicologul George Pascu.

Pendinte de Filarmonica „Moldova" își duce activitatea și orchestra populară „Doina Moldovei". Este o formație de peste treizeci muzicanți. În afara instrumentelor de coarde (inclusiv două țambale) există acordeoane, clarinețti, fluerari iar în locul netemperatei cobze, o chitară (care a pătruns de altfel în orchestrele populare). Repertoriul de electiune: cel din zona folclorică Iași, lărgit însă cu cel mare, al cîntecelor moldovenești. Sub conducerea dirijorului Ionel Gotescu, care este și autorul celor mai multe aranjamente muzicale, orchestra execută cu o deosebită precizie ritmică o seamă de hore și sîrbe fiind relevabili soliștii Ion Crețu, Camelia Iacob, Elena Macarov și, în mod deosebit, pentru dulceața inimitabilă a tonului, clarinetistul Emil Drosu. Sala, duminecă dimineața, arhiplină, entuziastă.

★

Cine pătrunde în Teatrul ieșean (restaurat) care adăpostește Opera de stat, încearcă un sentiment de admirație față de acest adevărat sanctuar al artei și culturii. Somptuozitatea decorurilor și confortabilitatea, liniștea claustrală și, în general, atmosfera austeră ce

domnește, sînt de natură a impune și cuceri. Opera din Iași, condusă cu pricepere și neobosită rîvnă de regizorul George Zaharescu, desfășoară o rodnică activitate, prezentînd cu deosebire opere dramatice din repertoriul verdian și puccinian; dar nu lipsesc nici Don Juan, Boris Godunov, Bărbierul din Sevilla, Carmen, Faust, etc. etc. Este bine reprezentată, de asemenea, creația românească prin lucrările cele mai semnificative din trecut și din ultimele două decenii. Opera comică ține la rîndul său, cu succes, afișul, ca de altfel și unele operete valoroase cum sînt Liliacul și Sylvia, care se înscriu, alături de baletul Giselle și de opereta Lăsați-mă să cînt, printre lucrările cu cea mai largă audiență.

Am urmărit un spectacol cu opera comică Nevestele vesele din Windsor. Un spectacol îngrijit cu soluții scenice izbutite și amuzante (regia D. Tăbăcaru). Decorurile (Paula și Măriuca Brîncoveanu) ca și costumele, evocatoare, creatoare de atmosferă (P. Brîncoveanu și G. Doroșenco) sînt stilizate frumos dar puțin cam încărcate.

Uvertura care, foarte ușoară, spumoasă, se menține în repertoriu și azi, după aproape 130 ani, a fost cîntată avîntat. Dirijorul Traian Mihăilescu a ținut spectacolul în nota sa justă, fără șarje de... veselie — aceasta revenind interpreților: Svetlana Pipernea Ionescu, Ileana Cojocaru, Elena Cărcăleanu, Ion Prisăcaru, Costel Simionescu, Gheorghe Rădulescu, Nicolae Sasu, George Ionescu, Nicolae Prescornițoiu, Octav Ambrozie.

Un alt spectacol bun: Sylvia. Aici am avut prilejul să vedem în scenă — ceea ce se întîmplă mai rar — pe profesoara de canto Ella Urmă, de la Conservatorul „George Enescu". Soprana Urmă este o adevărată artistă nu numai prin chipul în care își conduce vocea clară, de o remarcabilă justețe și egal colorată, dar și ca prezență scenică: elegantă cu dezinvoltură, frumoasă și spirituală, într-un cuvînt captivantă. Aplauzele entuziaste nu i-au fost precupețite acestei fermecătoare Cecilia cu care Iașul (și nu numai Iașul) se poate mîndri. Cele mai bune aprecieri i se cuvin și *tenorului Victor Popovici pe care eram obișnuiți* să-l urmărim (la București) în concerte de lied-uri sau roluri solistice în oratorii. De data asta l-am prețuit nu numai sub raportul vocal dar și scenic, căci a susținut cu umor, cu mult brio și cît se poate de degajat rolul său de june prim (Boni). Pe linia actoricească i-am sugera totuși interpretului că Boni nu este totdeauna „cu chef" și că deci acea permanentă împleticeală în scenă trebuie cel puțin, uneori, atenuată. Alte roluri au fost împlinite convenabil de Gina Tripa, Ecaterina Zărnescu și Cristian Georgescu promițătoare elemente precum și Costel Simionescu, Tiberiu Popovici, Laurian Nicolau, George Popa, Constantin Constantinescu ș.a.

Spectacolul a fost condus cu o neobosită energie de dirijoarea Cornelia Voina cu avantajul pentru scenă (și pentru orchestră) că stăpînea partitura pe de rost, de unde o mare libertate a mișcărilor dirijorale. Părerea noastră este însă că o anumită ponderare a lor ar fi în avantajul tuturor: orchestranți, cîntăreți, dirijoare.

Opera ieșeană dispune de un tînăr și elegant corp de balet care sub conducerea muzicală a lui Corneliu Calistru a făcut în Giselle o atrăgătoare demonstrație de măestrie coregrafică (regia și coregrafia Vasile Marcu): Natalia Vronschi — Gașler, Ion Rusu, Mihai Belțic, Gina Fierăscu, Dan Brezulescu, Liana Nicolau Comșa, Bety Șmilovici, Ștefan Dinu, etc. etc.

În afară de clasica Giselle, o seamă de alte spectacole ca Spărgătorul de nuci, La piață, Priculiciul, Fîntîna din Baccișarai, Coasta diavolului etc., în total o duzină de balete, pun în valoare cu succes tinerele talente ale instituției.

Printre reușitele acțiuni artistico-culturale ale Operei se cuvine citat și spectacolul-concert *Flautul fermecat* cîntat în limba germană.

Conducerea Operei urmărește o permanentă ridicare calitativă a cadrelor sale. În afara interpreților, pe care i-am citat se cuvin neapărat menționați soliști de valoare ca Soprana Aneta Pavalache, tenorul Ion Iorgulescu, baritonul Ion Humită, bașii Gheorghe Popa și Nicolae Sasu. Se face simțită însă lipsa tenorilor. În același timp, Opera urmărește cu consecvență, de comun acord cu Conservatorul școlarizarea anumitor elemente dotate care au fost angajate fără studiile corespunzătoare.

Sînt demne de reținut anumite forme de spectacol inițiate în vederea cîștigării unui cît mai numeros public, a „creșterii" acestuia: recitaluri vocale cu temă (arii de operă, lied-ul românesc, cîntece pentru copii din literatura universală și cea românească, balada, romanța, serenada, etc.). Sînt frecvente și deplasările în regiune, la orașe (Bacău, Pașcani, Vatra Dornei, Rădăuți) precum și la sate, unde muzica românească este cîntată cu precădere.

Instituția are însă o stringentă nevoie de instrumentiști în orchestră (violoniști) și de pianiști corepetitori. O repartiție mai judicioasă a absolvenților Conservatorului ar fi de natură să remedieze o stare de lucruri de-a dreptul alarmantă. Astfel, în doisprezece ani nu a fost repartizat la Operă decît un singur pianist, în vreme ce numai anul trecut au fost absorbiți de către rețeaua de învățămînt douăzeci și doi de pianiști.

★

Conservatorul „George Enescu" (rector Achim Stoia) împlinește unul din cele mai importante roluri de culturalizare a tinerelor elemente talentate. În prezent sînt primiți anual o sută de tineri și tinere, după o selecțiune cît se poate de severă cu următoarea repartizare: șaptezeci la secția pedagogică, douăzeci și cinci la instrumente, cinci la canto. Instituția se mîndrește de a fi format o seamă de elemente valoroase, în frunte cu Viorica Cortez și care, bine-înțeles, activează altundeva, spre marele regret al ieșenilor.

Instituția are frumoase manifestări artistice.

În scopul de a familiariza pe studenți cu podiul sălilor de concert au fost inițiate recitale în cadrul cărora aceștia se produc interpretînd programe foarte pretențioase și deosebit de interesante. În același timp orchestra studenților dă concerte simfonice cu regularitate, fie în sala „studio" a Institutului fie în aceea a Filarmonicii „Moldova". Deseori recitalurile-model sînt susținute de profesorii Conservatorului iar concertele cu participarea Filarmonicii „Moldova". La toate acestea se cuvin adăugate și ședințele de referate cu comunicările respective de un ridicat nivel științific.

Această privire oarecum generală și, desigur sumară, asupra vieții muzicale ne dă dreptul să afirmăm

că în condițiile tot mai favorabile create azi în patria noastră artei și culturii, capitala Moldovei se situează pe un plan înalt ce ne solicită întreaga admirație.

J.-V. PANDELESCU

Filarmonica „Moldova" în turneu la București

Cu prilejul împlinirii a 25 de ani de activitate, Filarmonica de Stat „Moldova" ne-a oferit trei concerte (1—3 noiembrie a. c.) de o ținută deosebită.

Ca o sinteză a unor realizări bogate, cele trei concerte ne-au prezentat, în esență, compartimentele artistice ale acestui colectiv. Orchestra simfonică, corul ce poartă numele vrednicului precursor „Gavriil Musicescu" și soliștii, avînd la pupitru pe dirijorul și directorul Filarmonicii moldovene, George Vintilă și Ion Pavalache, dirijorul corului.

Programele au cuprins lucrări din literatura universală și românească : în primul concert au tălmăcit Recviemul de Verdi ; al doilea avînd ca solist pe Ion Voicu, a cuprins Concertul nr. 5 (la major) de Mozart, Simfonia I-a (mi bemol major) de George Enescu și Uvertura „Maeștrii cîntăreți" de Wagner. Al treilea concert a fost susținut de ansamblul coral cu piese ale repertoriului preclasic pînă la cel contemporan.

Conducerea primelor două concerte i-a revenit dirijorului George Vintilă, muzician cu experiență și talent, care ne-a redat admirabil, cu autoritate și cursivitate Recviemul de Verdi, dar mai ales Simfonia I-a de George Enescu, în special partea a II-a (Andante) rămîne una din cele mai realizate pagini, unde patosul enescian a fost dezvăluit cu migală și fidelitate, creînd emoții și tensiuni autentic artistice.

Colectivul orchestrei simfonice este întinerit cu elemente — în special la instrumentele de coarde — la care, desigur, practica de orchestră și tehnică individuală se află în continuă creștere. Simțul pedagogic și talentul dirijorilor vor stimula permanent dezvoltarea nivelului măiestriei prin supravegherea studiului individual și înglobarea în formații de muzică de cameră a cît mai multor instrumentiști.

Cît privește partida suflătorilor, colectivul dispune de elemente experimentate, indiscutabil valoroase.

Corul „Gavriil Musicescu" ne-a oferit bucurii muzicale reale, în primul concert în Recviemul de Verdi, sub bagheta lui George Vintilă, și în ultimul concert, într-un program à cappella dirijat de Ion Pavalache. Nici un colectiv nu poartă amprenta atît de evidentă a personalității dirijorului său permanent, ca ansamblul coral. Corul este o formație fidelă celui ce o instruiește zi de zi. Legătura sufletească dintre dirijor și cor are un caracter organic încît îți vine greu să distingi, în procesul realizării artistice, unde sfîrșește dirijorul și unde începe corul. De aceea remarcile făcute asupra corului se referă, implicit, și asupra dirijorului.

Corul „Gavriil Musicescu" este format din elemente cu muzicalitate, cu glasuri care intonează just, cu omogenitate de grup și de ansamblu. Tot ceea ce fac e percutat de elan tineresc și convingere. Posedă elasticitate agogică și dinamică. Repertoriul interpretat a fost variat : începînd cu piese preclasice din literatura universală și pînă la compozitori români și străini contemporani. Grija dirijorului a fost ca această varietate de stiluri și de scriitură corală să aibă, totuși, o unitate, pe care de altfel a obținut-o. Paleta coloristică a programului a fost bogată ; putem remarca din literatura universală : preclasicii I. B. Boaismortier și Scandelli, apoi, trecînd prin perioada barocului, J. S. Bach și Haendel pînă la contemporani ca : P. Hindemith, W. Egk și Ravel. Iar muzica românească a fost și ea reprezentată pe o perioadă istorică apreciabilă, începînd cu Gavriil Musicescu și terminînd cu Paul Constantinescu.

Corul a demonstrat modest, fără ostentație, preocuparea de a tălmăci cît mai fidel adevărul partiturii, de a reda emoția artistică. Remarcabile vor rămîne interpretările Concertului nr. 1 de Gavriil Musicescu, Mioriței de Paul Constantinescu, Doinei din Ardeal de Gh. Dumitrescu, Rondo-ului pe 10 voci de W. Egk.

La interpretarea Recviemului de Verdi și-au dat contribuția o seamă de soliști bucureșteni ca : Maria Sindilaru (soprană), Valentin Teodorian (tenor) și Nicolae Florei (bas), a căror prezență a făcut să crească valoarea artistică a manifestărilor.

Alți soliști ieșeni au contribuit la reușita concertului : Georgeta Lungeanu și Octav Ambrozie ; Viorica Cortez-Guguianu (mezzosoprană) a dovedit și de data aceasta că este o artistă formată, cu o tehnică vocală ireproșabilă, dublată de sensibilitate artistică.

CONSTANTIN PALADE

Filarmonica timișoreană în R. P. Bulgaria

Împlinirea celor douzeci de ani de la înființarea Filarmonicii de stat „Banatul" din Timișoara a coincis, aș spune semnificativ, cu turneul pe care orchestra l-a efectuat în cîteva orașe ale Bulgariei. Gestul este mai curînd omagial și de circumstanță aniversativă, căci el nu vine, în fond, decît să confirme calitățile de mult recunoscute ale acestui organism al vieții noastre simfonice.

Turneul a început la Ruse (ultimul concert trebuind să aibe loc tot aici) incluzînd în continuare orașele Gabrovo și Pleven. În localitatea de rezonanță istorică — Plevna — ce mărturisește la fiecare pas jertfele românești aduse acum nouă decenii pentru eliberarea Bulgariei, Filarmonica timișoreană a atins principalul obiectiv al turneului, acela al participării sale la Festivalul „Zilele laureaților — Katia Popova". Purtînd numele eminentei cîntărețe de operă care a fost Katia Popova, acest Festival își dovedește importanța deosebită pentru viața mu-

zicală, în plină dezvoltare, a orașului. Ceea ce conferă nota distinctivă, originală chiar, Festivalului este orientarea manifestărilor spre punerea în lumină a tinerelor talente. Pornindu-se de la premisa plină de adevăr că rezultatele obținute de către cei mai proaspeți interpreți în confruntările internaționale nu constituie decît începutul unei cariere solistice (la care concură atîția factori favorabili dar și potrivnici), Festivalul de la Plevna și-a propus realizarea a încă unei confruntări, a unui cadru concertistic, e drept, fără jurii și premii, dar de temeritate totuși competitivă.

Ca urmare, orchestrele simfonice participante, din Pleven, Ruse, Burgas și — ca invitată de peste hotare — Filarmonica din Timișoara au avut aproape obligatorie programarea în concertele lor a cîte unui solist laureat al concursurilor muzicale internaționale. Alături de violonistul Nicolai Marangozov care a desfășurat, în primul Concert de Paganini, o tehnică briantă, și de pianista Asia Sladkova, în vîrstă de 15 ani, dovedind la rîndu-i sensibilitate și o neașteptat de matură înțelegere a lui Mozart (interpretînd Concertul în re minor), au apărut cei doi soliști ai Filarmonicii timișorene, ambii laureați ai Concursului Internațional „George Enescu".

Încă elevă în ultimul an al Liceului de muzică din Timișoara (la clasa Prof. Eugen Cuteanu) Cornelia Vasile a dovedit, cu toată tinerețea sa că posedă o tehnică violonistică uimitoare și o remarcabilă intuiție muzicală. Toate acestea în Concertul de Paganini, a cărui interpretare i-a procurat un răsunător succes. În treacăt spus, forma sa violonistică excelentă, canalizată tocmai spre acest gen de muzică virtuoză, o recomandă de la sine ca participantă la viitorul Concurs „Paganini" de la Genua, concurs la care „concurentul" său bulgar, Nicolai Marangozov și-a etalat calitățile obținînd o frumoasă distincție...

Pianistul Dan Grigore, în Concertul pentru pian și orchestră nr. 2 de Rachmaninov, și-a valorificat (mai ales în concertul final de la Ruse) într-un larg diapazon disponibilitățile muzicale, cheltuindu-și cu generozitate temperamentul romantic.

Am ascultat, cu prilejul Festivalului orchestra din Pleven, o formație relativ tînără dar care posedă de peacum vigoare, exactitate tehnică și chiar o paletă de culori, pe care, sub conducerea dirijorului Vladi Anastasov, a fost capabilă a o adecva diferitelor stiluri.

Calitățile mai sus enumerate, ce par a defini un ideal al orchestrelor bulgare le posedă la nivelul maturității Filarmonica din Ruse, una dintre orchestrele cele mai bune ale țării, care sub conducerea lui Ilia Temkov a prezentat un program de mai larg suflu, cizelat cu grije.

În atenția generală a publicului și a muzicienilor, s-au aflat cele două concerte ale filarmonicii timișorene (dirijori: Nicolae Boboc și Alexandru Șumski). Față de Orchestra din Ruse, la drept vorbind, singura la același nivel în competiție, orchestra românească a dovedit calități certe în ceea ce privește sonoritatea, expresivitatea frazărilor, obținerea unui fluid sonor — coloristic, poate, mai estompat — dar de un dinamism interior ce favorizează și intervențiile singulare ale instrumentelor și topirea lor într-o masă unică. Rotunjirea sunetului în „Trei dansuri românești" de Theodor Rogalski a fost păstrată ca o trăsătură constantă a interpretării, de-altfel de un dramatism adînc gîndit, hărăzită de către Nicolae Boboc Simfoniei a VII-a de Dvorak.

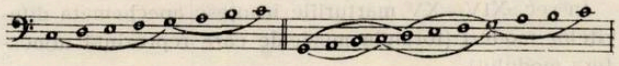
Dirijînd programul său, Alexandru Șumski a conturat în linii ample (mai ales în concertul susținut, pentru a doua oară, la Ruse) monumentala Simfonie I-a de Brahms. O anumită pondere acordată amănuntului, vizibilă și în Concerto grosso de Filip Lazăr, a conferit muzicii prospețime și senzația că liniile ample se pot creiona dintr-o singură dar fină trăsătură.

Ambiția membrilor orchestrei timișorene de a se dovedi la înălțimea sarcinii încredințate, aceea de a fi reprezentanții muzicii românești peste hotare, a fost vizibilă și stimulatoare, punînd în valoare meritele acestei instituții muzicale, pentru care epitetul „provincială" este numai unul geografic nu și unul de calitate.

GHEORGHE FIRCA

Recenzie*)

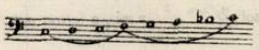
Plagalul IV**) e un mod major de do, a cărui scară de octavă se compune din un pentacord și un tetracord unit.



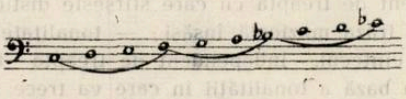
Modul se mișcă mai ales în registrul grav. Ambitusul în Evul mediu era sol grav — la, uneori pînă la do' rar la re' și chiar la mi'. Finala totdeauna do.

În epoca postmedievală finala do alternează cu mi și chiar sol. Finala mi apare ca finală intensă (do, re, mi), Uneori se face mutația tonicii pe fa. Cadențele frecvente în re și sol. Seamănă cu II aut., amîndouă modurile avînd aceeași scară și finală în majoritatea cazurilor. Etosul plag. IV e diferit de cel al autenticului II-lea ca și linia melodică. Diferența dintre ele o formează afirmarea constantă a tritonului fa-si în modul II aut.

Plagalul IV mai are o formă bazată pe pentacordul fa-do' cu tonica fa și adăugîndu-i un tetracord inferior do-fa.



La începutul și în cursul unei piese găsim ftoraua lui tritos (al treilea) care indică noua tonică fa și cvarta justă (si b) cerută de ea. Plagalul IV se transformă într-o înlănțuire de cvarte juste unite.



Plagalul în fa se deosebește clar de modul III aut. prin cadențe și formule diferite, țesătura, înlănțuirea sunetelor și mersul melodic diferit. Ftoraua modului al III indică noul aspect al modului IV, adică folosirea lui si b și a unui șir de cvarte juste. Si e bemol numai în șirul fa, sol, la, si b, pe cînd în tetracordul sol, la, si, do, si grav este becar. Ambitus sol grav-do' și chiar o terță mai sus.

În mss postmedievale cînd fa devine tonică se află ftoraua lui tritos pe ea, ceea ce indică pe si b (tetracordul fa-si b este transpunerea în acut a tetracordului do-fa, alteori se află apechemata ridicată la cvartă avînd semnul lui tritos ce se traduce prin *nana*.

Ambitusul versiunilor medievale este destul de întins: sol grav — si'. Unele cîntece folosesc modul IV cu tonica transpusă la cvartă pe fa amintind de modul III aut. cu baza pe fa.

În practica numeroșilor cîntăreți plagalul IV este aproape enarmonic mai ales în cîntecele papadice și stihirarice. Intervalele sînt alterate adesea căci cîntăreții duc prea departe alterațiile, justificînd că e specificul muzicii bisericești grecești.

MODURILE MIJLOCII

Mss sec. X-XI indică numai modul, cele din sec. XII determină natura modului cu ajutorul unui grup de două trepte cel puțin al tonalității indicate, mss. sec. XIII prezintă formule muzicale (enechemata) indicatoare a tonalității, iar mss. sec. XIV prezintă formule mai ample indicînd natura tonalităților.

Mss. Barb. grec. 300 (sec. XV) și Haghiopolitul 360 vorbesc de modurile mijlocii în mod contradictoriu. Autorul după ce analizează și compară problema și cu alte mss. din sec. XVII și XVIII ajunge la concluzia că modurile mijlocii sînt scurte etape pe calea dezvoltării melodice, aducînd o schimbare de tonică. Ele derivă din autentice scoborînd o terță de la tonică și de la plagale urcînd o terță. Astfel ele se află în același punct între autentice și plagale. După mss. A. 1 fol. 1 mijlocașul primului mod e varisul, al celui de al II-lea este plagalul IV, al celui de al III-lea este plagalul I, al celui de al IV-lea este plagalul II adică leghetos. Plagalele au și ele mijlocașe: pl. I are pe III, pl. II are pe IV, varisul are pe I, pl. IV are leghetosul.

Cunoașterea lor e foarte importantă din punct de vedere armonic, pentru că ele reglează tonica eventuală a unei fraze muzicale, a unei distincții de frază sau incizii. Occidentalii au organizat polifonia sec. XIV-XVI. Orientalii, folosind diferite trepte ale modurilor mijlocii au păstrat *omofonia* adăugîndu-i un rudiment de polifonie: schimbarea frecventă a tonicii în cursul unei piese. Mărturiile atestă despre existența unei polifonii la Bizanț înainte de *ars nova*. Din moment ce sînt două sunete diferite și simultane, (cadențele și mărturiile o dovedesc) ne găsim în fața unui rudiment de polifonie. Așa se explică organizarea muzicii marilor biserici din Orient: două coruri cu șeful lor și deasupra lor șeful principal care coordona execuția.

Problema modurilor mijlocii, autenticelor și plagalelor se clarifică numai în lumina mss. postmedievale. Relația modurilor aut. și plagale, pe de o parte și a modurilor

*) Continuarea articolului din nr. 1/1968, intitulat: „O valoroasă contribuție românească la studiul muzicii bizantine".

**) În nr. 1, al revistei (p. 41, coloana 1, rîndul 6) se va citi „cvîntă mișcorată" în loc de „cvartă micșorată".

mijlocii pe de alta, ajutate de mărturii, practica psalților și tradiția, au dat esența modurilor asupra căror plana incertitudinea.

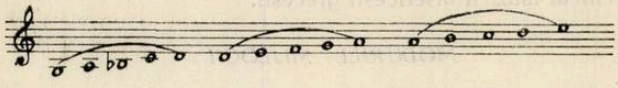
Teoria muzicală a vechilor Greci s-a transmis Evului Mediu, iar muzicienii creștini ai sec. IV—VI au adoptat-o și utilizat-o. Erori s-au strecurat în operele unor autori ca Boetiu și Cassiodor. Ele privesc însă numai nomenclatura și ethosul lor expresiv.

Grecii Evului Mediu au păstrat cele trei genuri: *diatonic, cromatic și enarmonic*. Genul diatonic folosește tonuri și semitonuri, genul cromatic semitonuri și un trihemiton, iar genul enarmonic procedează prin diesis, diesis, diton. Același lucru cînd ditonul e urmat de un semiton împărțit în doi diesis.

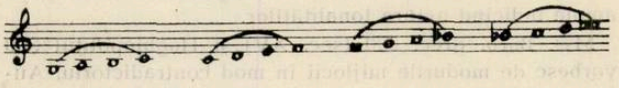
În practică, pentru a urca sau coborî, muzicienii au folosit patru sisteme:

a) Sistemul heptaphonic compus din 7 intervale și 8 sunete; intervalele depind de genul și structura octavei.

b) Sistemul tetraphonic (sistemul roții) compus din 4 intervale și 5 sunete, sistem preferat de Bizantini și constă din o succesiune de cvinte asemănătoare juxtapuse. E folosit mai ales în I aut. și plagal și IV aut. și plagal.

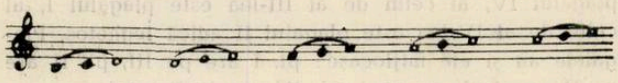


c) Sistemul triphonic compus din 3 intervale și 4 sunete.



Acest sistem era foarte întrebuințat și se găsește în toate modurile. Se poate spune că cvarta este elementul simplu generator al heptaphoniilor modale.

d) Sistemul difoniei compus din 2 intervale și 3 sunete, care variază de la o difonie la alta și se întîlnește în special în modurile II aut. și plagal.

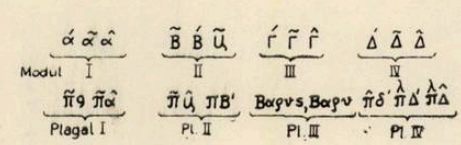


Învățămîntul muzical din Evul mediu s-a păstrat mai departe, deși a suferit importante influențe, mai ales în timpul stăpînirii otomane. Fondul n-a fost atins, marile linii melodice s-au păstrat intacte pînă la reforma sec. XIX, care a înlăturat ritmul, elementul vechi, specific și interesant al acestei arte.

Documentele medievale dovedesc că arta liturgică s-a păstrat în marile sale linii de-a lungul secolelor, că această artă a suferit influențe variate, însă fundamentul a rămas același. Se găsesc piese întregi sau fragmente, formule modale și mărturii păstrate pînă la sfîrșitul secolului XVIII.

MĂRTURIILE

Sînt semne puse la începutul unei piese muzicale pentru a indica modul. Mărturiile sînt cheile notației diastematice bizantine. În sec. X—XI ele indică modul printr-o cifră care reprezintă numărul lui de ordine. Uneori

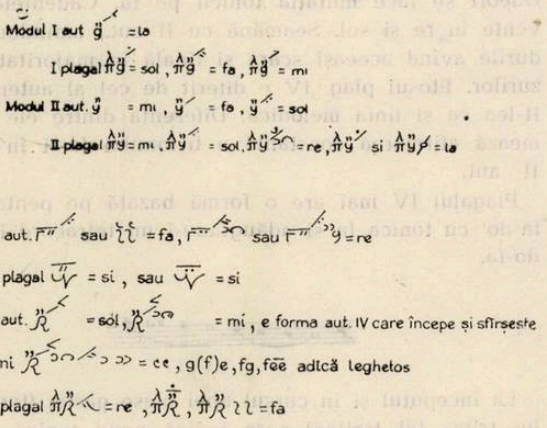


se scrie înainte cuvîntul ihos sau prescurtat ih = glas. În sec. XI—XII mărturia modului e însoțită de unul, două sau chiar trei semne muzicale care marchează tonalitatea și reprezintă o formulă muzicală indicatoare a punctului de plecare.

În sec. XIII mărturia inițială era alcătuită din cifra modului și un grup de semne care arătau geneza modului (primul pentacord sau tetracord sau terța, pilonii modului și conturul melodiei.)

În sec. XIV—XV mărturiile însoțesc apechemata diferitelor moduri (formule muzicale care reprezintă atmosfera modului).

Mărturiile sînt un ajutor prețios pentru citirea exactă a unui text muzical fie că sînt inițiale sau în cuprinsul și la sfîrșitul lui. Cu cît sînt mai multe mărturii, cu atît sîntem puși la adăpost de erori în citirea melodiei.
Iată mărturiile sau cheile modurilor:

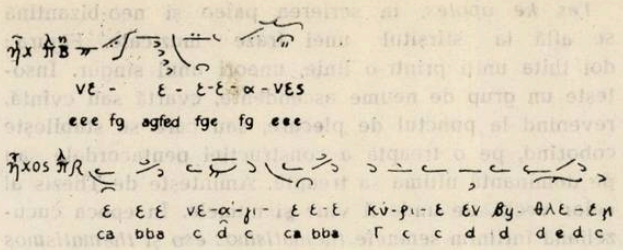


Mărturiile sec. XIII și XV indică: sfîrșitul unei fraze muzicale în concordanță cu treapta gamei sau tonalității, independent de treapta cu care sfîrșește distincția unei fraze sau fraza muzicală însăși; — tonalitatea în care va trece cîntecul, independent de treapta finală; — adevărata bază a tonalității în care va trece și a cărei trecere o pregătește; — treapta sau punctul just de plecare al unei distincții sau fraze muzicale, a unui fragment de frază și independent de sunetul sau treapta care o termină.

În notația diastematică bizantină mărturiile au o mare importanță fiind puncte de reper. Cu cît sînt mai multe, cu atît erorile pot fi înlăturate și sînt un instrument prețios de documentare în studiul muzicii bizantine.

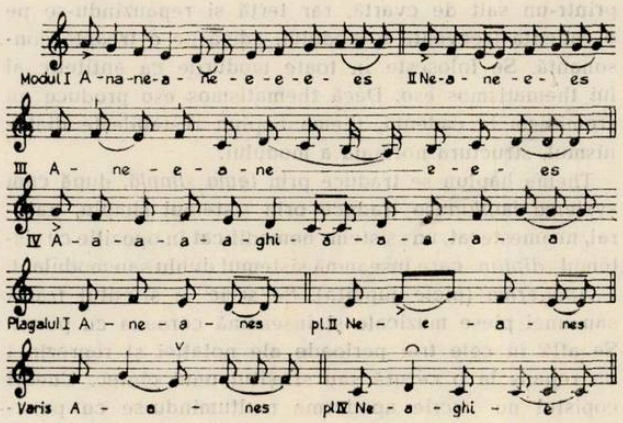
APECHEMATA

Sînt niște grupuri de neume însoțite de obicei de cifra ehului sau o formulă mnemotehnică. Se întîlnesc în mss. sec. XIII—XV, uneori mai dezvoltate și variind ca întindere și conținut de la un ms. la altul.



În secolele XI—XII nu se văd nici apechemata, nici mărturii, modulațiile sînt indicate prin cifra modului urmată de cifra altui mod sau de cifra modului inițial. Absența formulelor face neînțeleasă citirea neumelor căci nu se poate ști cu ce sunet trebue început și unde se află dacă a terminat. Dacă lipsesc mărturiile de la început sau în cursul unei piese muzicale se pot comite greșeli în citire și transcriere. E necesară confruntarea cu mss. sec. XIII care au aceste puncte de reper.

Lămuririle manuscriselor despre moduri și formule, ca și solfegiile atribuite muzicanților postmedievali (Ion Cucuzel, Ioan Glykeos, Ioan Xeros, Grigore Ieromonahul, Ioan Plussiadinos etc.) sînt de importanță fundamentală căci sînt adevărate chei și comentarii.
Apechemata după mss. Marb. gr. 300 (f. 6r—8r).



Apechematele dispar din mss notate în sec. XVII, continuînd să fie menționate în textele teoretice ale sec. XVII și XVIII.

SEMNELE MUZICII BIZANTINE ȘI TRANSCRIEREA LOR.

Scopul urmărit de autor în această lucrare este : *cercetarea documentară a modurilor, desciîrarea textelor muzicale în cadrul acestor cercetări și explicația semnelor.* De aceea nu studiază separat semiografia paleo-bizantină, medie-bizantină și neo-bizantină sau cucuzeliană. Pentru a nu da loc la discuții infructuoase, a evitat folosirea mss. paleo-bizantine din cauza valorii neprecise a unor neume. Baza cercetărilor sale au format-o mss. sec. XIII și următoare pînă la jumătatea sec. XVIII. Semnele hironomice le-a explicat sprijunîndu-se pe datele teoretice, după rolul, poziția și utilizarea lor în scrierea neumelor.

Isonul însemnează egal. Nu reprezintă nici calitate nici cantitate, ci repetă neuma precedentă. În mss. paleo-bizantine nu e scris, ci e subînțeles. Uneori se sprijină pe oligon, oxie, petasti sau kouphisma pentru a primi calitatea acestora.

SEMNE ASCENDENTE

SECUNDE ASCENDENTE

Oligonul înseamnă o ușoară ridicare a vocii cu o secundă, nedepășind neuma precedentă și următoare.

Oxia o ridicare mai accentuată a vocii cu o secundă. În mss. post-medievale oligonul e deasupra oxiei. Această grafie e pînă azi (psifistonul).

Petasti, zbor, avînt. Secundă ascendentă cu mai multă forță și amploare.

Kufisma, întîlnită rar în mss. medievale, e însoțită de un ison, care îi mărește valoarea, alteori are deasupra doi isoni. Reprezintă o ușoară prelungire după grafia sa, iar după etimologie o ușurare. Se notează cu o mică linie orizontală.

Pelastonul întîlnit foarte rar, de obicei urmat de neume descendente (apostrofi) și adesea primul apostrof are deasupra un paracletike. Grupul indică o ușoară îndulcire a execuției cerută de paracletike de deasupra apostrofului.

Două chentime în mss. medievale însoțesc totdeauna isonul, oligonul, oxia și petasti pe care se sprijină. Ele nu poartă niciodată o silabă, ci prelungesc silaba indicată de neuma care le acompaniază. În mss. post-medivale se întîlnesc două chentime purtînd o silabă. E o eroare care s-a transmis mai departe. Este ilogic să fie accentuate căci ele depind de semnul precedent purtător al silabei și intensității. Ele reprezintă un sunet aproape liquescent, o intensitate redusă.

TERȚA ȘI CVINTA ASCENDENTĂ

Chentima însoțește oligonul, oxia și petasti. Scrisă la dreapta reprezintă terță ascendentă, iar deasupra o cvartă ascendentă. Se întîlnește și în combinație cu semne coborîtoare indicînd o terță ascendentă urmată de o secundă, terță sau cvartă descendentă separate.

Ipsili (ridicat), cvintă ascendentă. Totdeauna se sprijină pe oligon, oxia și petasti. Uneori e combinat și cu chentima sau chentimele, la dreapta sau la stînga semnului pe care se sprijină. În paleo-bizantină reprezintă terța, cvarta sau cvinta. Dacă are valoare de secundă, trebuie dată atenția sunetului de care este legat sau se raportă, pentru că joacă un mare rol construcția pentacordală sau tetracordală a gamei. În sec. XIII valoarea e precisă : cvintă, sextă, septimă, octavă, după diferitele sinteze de sunete în combinația cărora intră.

INTERVALELE DESCENDENTE

Apostrofos, secundă descendentă. În mss. sec. X—XII are valoare neprecisă, fiind un caracter mnemotehnic. Indică o coborîre : o treaptă, două, trei sau patru, fără a se ști precis numărul de trepte. În mss. sec. XIII și urm. reprezintă o secundă descendentă. Apostrofii syndesmi se transcriu atribuindu-le o prelungire a duratei marcată printr-o linie orizontală deasupra notelor. Apostrofui cu dipli are durata triplată.

Katabasma, coborîre, reprezintă două, trei sau patru trepte descendente și unite. Apare în mss. paleo bizantine. Hyporrhoes după grafie pare un fragment din Katabasma. În mss. sec. XIII—XVIII nu mai apare.

Elafronul, ușor. Apare în mss. paleo-bizantine și post-medievale. E o terță descendentă. E precedat de apostrof cu care formează o singură neumă ca valoare diastematică. E o terță descendentă cu intervenția interme-

diarului său, pe cînd elafronul singur reprezintă o terță descendentă directă. În primul caz apostroful micșorează pe jumătate durata neumei care îl precede și devine în practică un sunet liquescent lipsit de forța neumelor principale. E transcris printr-un glissando ușor și o mică notă care reprezintă intervalul just. Dacă elafronul e deasupra apostrofului, indică o cvartă descendentă. Dacă apostroful e depărtat de elafron și cu o virgulă reprezintă secundă descend. și terță descend.

Hamilonul jos, cvintă descendentă prin trepte dezunite. În mss. paleo-bizantine este singur și grafia sa amintește doi apostrofi de sens invers. Citirea e dificilă căci se confundă cu apostrofii syndesmi, a căror valoare în această epocă era neprecisă. Începînd cu sec. XIII grafia și valoarea sa se precizează : cvintă descendentă sau sextă descendentă. În paleo-bizantină doi hamili succesivi fac să ne gîndim la doi apostrofi cu cratimă, cu valoare nesigură.

SEMNE HIRONOMICE

Xiron clasma, îmbrățișează mai multe neume sub care este scris și înseamnă execuție ușoară a grupului, iar prima notă prelungită puțin. Neuma care urmează primelor două ale grupului, are clasma deasupra și însemnează o inflexiune dulce și puțin accentuată și rărită. Înainte de clasmă o imperceptibilă întrerupere.

Clasma micron, dublează durata neumei la care e adăugată, imprimînd clasmei o ușoară accentuare. Se transcrie prin o pătrime. În sec. XVII—XVIII se află combinată cu dipli, o tristrofa căreia se adaugă o unitate cu o dulce inflexiune sau o ușoară atingere.

Această sinteză se prezintă și sub forma unui ison, apostrof sau oligon cu clasmă, dipli, heteron, oxie sau psifiston, reprezentînd egală intensitate neumei susținută de heteron și ușoară inflexiune a ultimei unități de timp a grupei marcată prin liniuța transversală și oblică și care figurează oxia sau psifistonul.

Piasma se scrie deasupra, dedesupt sau într-o parte a neumei : ison, oligon, apostrof, cu clasma micron deasupra. Scrierea ei cu negru sau roșu, nu e lipsită de sens. Reprezintă un simplu accent diferit de celelalte și se transcrie prin *rf.* care nu marchează propriu zis un rinforzando.

Sisma = zguduire, cutremurare. Indică executarea neumei cu o vigoare reținută, ca vibrațiile unei zguduiri. Transcris prin tr (tremolo).

Varia, grav. În paleo-bizantină reprezintă o treaptă descendentă separînd două neume. Nu se poate face o distincție sigură între varia o treaptă descendentă și varia care separă două neume. E contrarul oxiei. Nu intensifică nici nu accentuează coborîrea ; marchează numai punctul unde ritmul se sprijină pentru a continua. E un fel de *ictus ritmic*. Trebuie să te inspiri din context pentru alegerea notei ictice, pentru că nu e vorba nici de forță sau slăbire, ci de un ușor sprijin, de o nuanță. În mss, cucuzeliene și neo-bizantine varia separă două neume.

Epegherma, deșteptare, apare în autenticele II, III, IV și plagalele II, IV. Însoțește argonul în cadențele intermediare, în aceeași formulă melodică. În al III aut. și plagal definește adesea cadența finală. Marchează prin accente neumele care compun grupul de deasupra. La sfîrșitul unei fraze muzicale sau imn înseamnă înfrumusețarea scrierii. . .

Tes ke apotes, în scrierea paleo și neo-bizantină se află la sfîrșitul unei fraze muzicale. Figura : doi thita uniți printr-o linie, uneori unul singur. Însoțește un grup de neume ascendente, cvartă sau cvintă, revenind la punctul de plecare, sau care se stabilește coborînd, pe o treaptă a construcției pentacordale sau pe dominantă ultima sa treaptă. Amintește de Thezis al celor vechi, de unde îi vine și numele. În epoca cucuzeliană întîlnim semnele *thematismos eso* și *thematismos exo*, care par o evoluție ale lui thes ke apothes și sînt scrișii la împărțirea unui vers sau la concluzia unei distincții sau a unei fraze. Dacă pentru epoca paleo și medie nu se poate preciza semnificația, pentru epoca cucuzeliană thematismos, identificat cu ftoraua glasului al II-lea, reprezintă un cromatism : a — cdiez — bb — a (terță majoră ascendentă, secundă mărită, secundă minoră descendentă). Semnul cu doi thita se găsește foarte rar în mss. cucuzel și atunci însoțește un scurt desen melodic nedepășind o terță pe aceeași silabă. Majoritatea semnelor hironomice interesează mai puțin prin reprezentarea grafică, decît prin indicațiile interpretative. Valoarea acestor figuri este grafică și alegorică.

Thema haplun, se află în epoca cucuzeliană și destul de rar, de obicei la cadențele acompaniind un grup de neume care termină o vocaliză, sfîrșind în general printr-un salt de cvartă, rar terță și repauzîndu-se pe o cadență frecventă a modului, adică pe o treaptă consonantă. Se folosește în toate modurile ca antitetic al lui thematismos eso. Dacă thematismos eso produce un cromatism la cadență, thema haplun restabilește diatonismul, structura normală a modului.

Thema haplun se traduce prin *tema simplă*, după cum *systema haplun* se traduce prin sistemul simplu, natural, neamestecat, un sistem nemodificat în opoziție cu sistemul *diplun* care înseamnă sistemul dublu sau modulant.

Apoderma (piele jupuită). Se scrie la sfîrșitul frazei sau unei piese muzicale și înseamnă coroana cu punct. Se află în cele trei perioade ale notației și reprezintă un repaus la o cezură sau sfîrșitul unui cîntec. Uneori copistul nu scrie apoderma mulțumindu-se cu punctul gramatical, care o suplinește. În epoca paleo și neobizantină apoderma la sfîrșitul pieselor este frecvent omisă. Uneori neuma de la sfîrșitul frazei muzicale, în loc de a fi însoțită de apoderma, e susținută de dipli care precizează exact durata. Alteori apoderma este deasupra lui dipli.

Kylisma, înseamnă rostogolire. În paleo-bizantină semnul e neprecis, dă impresia unei formule oarecare. Din secolul XIII—XVIII grafia sa e precisă și explicată, indicînd o formulă de mai multe semne (obișnuit cinci). Interpretarea sa este : un grup de semne la o singură silabă, căruia i se dă puțină strălucire și o accelerare foarte dulce. În unele mss. postmedievale semnul e singur scris și are același caracter de ornament ca și Kylisma Latinilor.

Uranisma, în mss. cucuzeliene însoțește un grup de patru neume descendente avînd ca punct de plecare cvarta, sexta, sau octava modului. Figura indică interpretarea : crescendo, decrescendo. În paleobizantină e scrisă numai formula melodică fără semn.

Tromiconul, tremolo, întîlnit rar în paleo și mediebizantină, frecvent în notația cucuzeliană, singur sau însoțind Xeron klasma, synagma sau lygisma. Uneori e traversat de o linie oblică, roșie sau neagră și ia aspec-

tul unui psifiston prelungit dedesubtul mai multor neume. Alte ori e scris sub pelaston urmat de doi sau trei apostrofi sau de un elafon, precedat de un apostrof. Tromiconul combinat cu lygisma înseamnă că acțiunea sa se întinde asupra grupului întreg marcat prin aceasta. Se află combinat și cu xeron klasma însemnînd îndulcirea efectului sec și aspru al acestuia din urmă.

Parakletike, invocație, rugăminte fierbinte. Poate fi confundat cu streptonul. Manuscrisele medievale și postmedievale îl dau ca un hemi-phonon calitativ și nu cantitativ. Prin etimologie și poziția sa în scriitura muzicală, reprezintă un semiton, un sunet liquescent, echivalentul unui cephalicus sau epiphonus gregorian. Imprimă o ținută liquescentă numai neumei sau neumelor deasupra cărora e așezat.

În mss. medievale e la începutul piesei muzicale și atunci se dă grupei o interpretare de rugăminte fierbinte, convingătoare, care nu exclude elanul și ardoarea, fără a pierde din vedere hemifonia calitativă.

Streptonul, întors, înfășurat, împletit, solid țesut. Înseamnă că grupul de neume de deasupra, singur sau cu heteron, trebuie să se execute oarecum împletit și cu forță egală, cu aceeași intensitate. În epoca neobizantină streptonul nu se mai întîlnește, deși e menționat uneori. Apare rar în manuscrise post medievale. Streptonul e antiteticul tromiconului, care dă expresie de tremol primului sunet și celelalte sunete cu parakletike se execută cu aceeași intensitate, pe cînd streptonul se execută oarecum încolăcit și solid împletit.

Gorgonul și *argonul*, rar folosiți în epoca neobizantină. În perioada cucuzel, gorgonul se întîlnește mai mult deoarece a devenit frecventă diviziunea unității timpului. Gorgonul împarte timpul în două și ia jumătate din durata neumei care îl precede.

Argonul cînd e așezat deasupra oligonului cu chentimele, acestea iau jumătate din durata neumei precedente și durata oligonului se dublează. Cînd chentimele au argon se mărește durata lor cu jumătate din durata precedentă.

Enarxis înseamnă început, reîntoarcere. Indică începutul unei noi fraze muzicale, care are altă combinație de tetracorduri sau altă formație de gamă, sau se schimbă tonica, sau este modulație. Enarxis produce și o schimbare pasageră de tonică numai în cadrul diatonismului.

Kratima legătură solidă, întîrziere, oprire pe neuma deasupra căreia e pusă. Ea dă un echilibru ritmic oricărei combinații de neume și prelungește neuma pe care o însoțește. În sec. XI—XII are aspectul a două oxii legate de un petasti sau al unui ison ușor înclinat. În sec. XIII—XIV are aceiași figură, cu petasti mai bine desenat. În mss. post-medievale are figura unui ison precedat de un punct sau de o mică bară ușor oblică. Durata întîrzierii nu este determinată, ci depinde de voința și interpretarea maestrului. Autorul marchează durata printr-un arc. Uneori acest semn de durată se alătură unui caracter fonetic însemnat printr-o linie ușor înclinată la dreapta sau puțin curbată. E o coborîre de două trepte unite și înlocuiește un hyporrhoe. Kratima e indicată în unele manuscrise sub numele de *kratimokatabasma*. și indică două trepte descendente și o treaptă ascendentă. Această sînteză se află chiar în mss. paleo și neo-bizantine. Lectura textelor paleo-bizantine e grea prin cratima normal legată fie de un ison, oligon, oxia, petasti, și apostrof, caractere fonetice nemarcate de copiști, dat fiind neprecizia scriiturii muzicale a epocii.

Lyghisma, curbură, îndoire și mlădiere a vocii. Se află numai în mss. cucuzeliene și însoțește două — patru neume ascendente sau descendente. Este singură sau străbătută de tromicon. O întîlnim în sec. XVII-XVIII indicînd o mlădiere a vocii, un legato.

Synagma (adunare) apare rar în mss. post-medievale, în cursul unei incizii și niciodată la sfîrșit de cîntec, scrisă dedesubtul unui grup de patru neume legate între ele. Etimologia : a uni, a aduna. Acest semn leagă neumele vecine neseparate prin două sau mai multe trepte.

Antichenoma, a goli, evacua, slăbi, seca. Apare în cursul dezvoltării melodiei și mai ales în jurul cadențelor. Leagă două sau trei neume și le dă oarecare vigoare. E scrisă cu roșu sau negru. Uneori combinată cu kylisma și însoțind un grup de trei — patru neume. În acest caz, imprimă primei o foarte ușoară întîrziere, urmată de o accelerare și ultimei îi dă un accent puțin pronunțat. Ambele nu se găsesc în paleo și neo-bizantină.

Parakalesma, rugăciune, rugăminte fierbinte, are aceeași semnificație etimologică a lui parakletike. Se întîlnește rar și neuma de deasupra trebuie cîntată *cu evlavie*.

Horevma, a face să danseze. Se găsește rar și de obicei cu Xeron Klasma sau cu epegherma. Indică o execuție cu multă veselie sau vioiciune a grupului de neume. În realitate îndulcește și temperează vigoarea și efectul produs de hipostazele amintite. Nu e vorba în niciun caz de dans.

Argosynthetonul, argon compus sau complex rărește execuția grupului de neume de deasupra. Este semn compus. Figura sa : punctul și cîrligul mic, seamănă cu kratima. Această asemănare ne obligă a ține cont de locul kratimei alături de argonul complex. Se află numai în mss. secolului XVII—XVIII în vocalize.

Gorgosynthetonul gorgon compus sau complex, accelerează execuția prin diviziunea primului timp. Figura sa nu e aceeași în toate tabelele copiștilor și este scris contrar gorgonului. (va urma)

GR. PANȚIRU

Confluenţe milenare

de Gh. Costinescu

Voi încerca să exprim mai întîi cîteva gînduri de ordin foarte general, sugerate de recenta călătorie făcută în Iran, cu ocazia participării, mai întîi, la conferinţa internaţională „Învăţămîntul muzical în ţările orientului" de la Teheran iar apoi, împreună cu soprana Carmen Hanganu şi violonistul Daniel Podlovschi, la festivalul de artă orientală şi occidentală de la Shiraz-Persepolis.

Cred că orice călător european sosit pentru prima oară într-o ţară din orient cu veche tradiţie, la contactul direct cu viaţa şi mai ales cu producţiile artistice specifice pentru acea ţară, se va afla în situaţia de a cugeta din nou asupra unor valori, care pînă atunci i se păreau pentru totdeauna fixate în absolut.

Aceasta nu înseamnă că acel călător, care poate fi un amator de muzică, va preţui mai puţin, în urma noii experienţe, capodoperele artei europene cu care este familiarizat, ele ocupînd însă alt loc în conştiinţa sa, mai aproape de adevăr, raportîndu-se la realităţi mai puţin cunoscute, dar care cu atît mai mult se cer incluse într-o viziune generală asupra valorilor de artă.

În acest context, însăşi părerea aproape unanim acceptată conform căreia muzica reprezintă un „limbaj universal" păstrîndu-şi în bună măsură oportunitatea, îşi arată însă totodată relativitatea şi chiar limitele.

Se poate astfel afirma că anumiţi compozitori europeni consideraţi printre cei mai „universali", nu pot fi pe deplin gustaţi de o bună parte a publicului oriental — nu este vorba de cel iranian, care se arată foarte receptiv şi tot mai numeros. Chiar noţiunea de public nu este, deocamdată, proprie pentru a desemna categoria melomanilor ce gustă o minunată muzică tot „universală" răspîndită în aproape întregul orient, dar concepută şi executată într-un spirit şi în condiţii cu totul diferite în raport cu personalităţile proeminente, cu fixarea muzicii prin notaţie, şi în fine cu sălile de concert specifice occidentului.

Din aceeaşi cauză, majoritatea publicului apuseam nu poate la rîndul său, să urmărească adevăratul sens al muzicii orientale (cel puţin pentru moment), fiind obişnuit s-o aprecieze mai degrabă sub formă de fragmente ilustrative la imagini de film sau televiziune.

Această situaţie ne îndeamnă a ne gîndi la existenţa cîtorva tipuri de muzică (cu respectivele stratificări, de la folclor la formele cele mai savante), a căror „universalitate" se poate limita la cîteva mari zone etnico-geografice, mai extinse desigur decît cele ale grupelor de limbi, comportînd însă, probabil, anumite analogii.

Datorită faptului că muzica este totuşi sensibil „mai" universală decît alte limbaje, ea adresîndu-se unor straturi mai profunde ale conştiinţei (pentru care cuvîntul nu mai e necesar), datorită schimburilor dintre diferitele culturi, datorită posibilităţilor actuale de comunicare şi informare la nivelul marilor mase de oameni — indiferent de distanţă — şi deci datorită creşterii susţinute a nivelului de înţelegere al ascultătorilor de pretutindeni, existenţa muzicii ca artă ce tinde spre o veritabilă universalitate, devine astăzi posibilă .

În privinţa muzicii savante de tip occidental care se extinde tot mai mult şi în unele ţări din orient, lumea artistică se convinge din ce în ce, că această muzică nu trebuie să apară în antagonism cu muzicile tradiţionale, de dorit fiind nu nivelarea stilistică ducînd la un soi de „esperanto muzical" standardizant, ci dimpotrivă, adaptarea ei în sensul cultivării şi înfloririi celor mai diferite şi complexe moduri de exprimare, continuînd respectivele tradiţii.

Prin sugerarea acestor cîteva probleme ce ar putea constitui obiectul unui studiu mai lărgit, ne-am apropiat de ambianţa în care s-au desfăşurat cele două evenimente la care am participat în Iran. Aici se cer relevate în primul rînd, înalta ţinută ştiinţifică a conferinţei prezidate de ilustrul violonist Yehudi Menuhin, precum şi ţinuta artistică a festivalului de la Shiraz, fără a mai vorbi de atmosfera cordială şi stimulatoare, propice pentru diferitele schimburi de păreri sau manifestări artistice.

Ca personalităţi marcante care au luat parte la conferinţă, amintesc în afară de Yehudi Menuhin, următoarele nume : din partea Iranului, dr. Zaven Hacobian, Director general în Ministerul Culturii, Dr. Mehdi Barheshli eminent muzicolog şi profesor, preşedintele „Comitetului Naţional al Muzicii" din Iran, profesorii Dariush Safvat şi Nur Ali Borumand, specialişti în problemele muzicii tradiţionale iraniene, apoi Jack Bor-

noff (Paris) din partea UNESCO, Alian Danielou, directorul „Institutului Internațional pentru studii muzicale comparate din Berlin", Jaque Charpentier, compozitor și inspector principal al muzicii în Ministerul Afacerilor Culturale din Franța, dr. Shigeo Kishibe, profesor la Universitatea din Tokio, Tran-Van-Ke (Paris), specialist în probleme de muzică orientală, eminent interpret al muzicii vietnameze, Claudio Santoro, director al „Centrului de informare și difuzare pentru muzica Americii Latine" din Berlin, cunoscut compozitor și dirijor care a concertat și în țara noastră, și mulți alții, totalizînd 69 reprezentanți din circa 30 de țări.

Problema centrală care a preocupat pe organizatorii conferinței și deci pe participanți a fost nu numai educația muzicală în sine, ci mai ales conservarea neprețuitei tradiții muzicale a țărilor orientale prin toate căile posibile, organizarea învățămîntului în acest sens apărînd ca mijlocul cel mai eficace.

S-a discutat desigur și despre celelalte mijloace de educare cum ar fi radioul, cinematograful sau televiziunea.

Occidentalizarea și implicit pătrunderea tehnicii moderne au apărut — după unii vorbitori — ca prezentînd un anume pericol pentru păstrarea vechii tradiții orientale. Am auzit chiar o părere extremistă, care susținea că muzica tradițională nu ar trebui să fie difuzată în cadrul unor instituții vizînd un public foarte larg, cum este televiziunea; vorbitorul se referea la lipsa de înțelegere a acestui public în fața unei muzici cu un caracter mai intim, de nuanțe foarte subtile, specifice pentru muzica orientală, care este alăturată unor programe de muzică occidentală, în special ușoară, deseori nu de cea mai bună calitate.

Majoritatea participanților, ținînd cont de cele de mai sus, au accentuat însă rolul important al televiziunii, precum și eficacitatea ei în propagarea tradiției muzicale, cu condiția ca programele să fie concepute cu multă rațiune. Dr. Mehdi Barkeshli s-a evidențiat prin ponderea cu care a abordat diferitele probleme specifice pentru muzica Orientului Mijlociu, bazîndu-se pe efectuarea unor importante cercetări muzicologice, în considerațiile sale asupra muzicii iraniene.

De remarcat și comunicarea profesorului Shigeo Kishibe, care vorbind despre puternica dezvoltare a muzicii culte japoneze sub influența occidentului, amintea faptul că muzica tradițională japoneză se bucură în ultimele decenii de o tot mai mare grijă din partea statului. Există chiar un post de radio care emite exclusiv această muzică.

Concluzia sa era că toate popoarele pot contribui la îmbogățirea muzicii culte mondiale, păstrîndu-și însă totodată intactă, muzica tradițională. În legătură cu aceasta s-a făcut, după anumite dezbateri, o diferențiere între folclor și muzica tradițională propriu-zisă, ce evoluează în orient după anumite legi, analoge cu cele ale muzicii savante din Apus.[1]

Între timp am avut ocazia să asistăm la un program prezentat de grupul de gimnastică tradițională iraniană, o originală demonstrație de măiestrie și forță, cu totul remarcabilă fiind susținerea ritmică a întregului spectacol de către un singur interpret percutist, folosind o tobă autohtonă și un mic clopot suspendat.

După încheierea conferinței a avut loc un concert simfonic în care Yehudi Menuhin a oferit o interpretare de rară noblețe a concertului pentru vioară de L. v. Beethoven, cu competență acompaniat de către dirijorul permanent al orchestrei simfonice din Teheran, Heshmat Sandijari. (Orchestra se mai află încă într-un stadiu de formare).

Festivalul de la Shiraz, — primul de acest fel din Iran —, în care în afară de muzică s-au prezentat și filme, piese de teatru și poezii, era legat de spiritul conferinței atît prin alternarea spectacolelor de artă orientală și occidentală (Shirazul promițînd să devină unul din principalele puncte de comuniune artistică între răsărit și apus) cît și prin importanța ce s-a dat artei tradiționale iraniene.

Muzica iraniană ni se prezintă ca o artă cu precădere liric-meditativă, evitînd contrastele mari, plină de nuanțe și subtilități, bogată în efecte instrumentale și vocale de mare originalitate. Amintesc spre exemplu efectul vocal, numit „Tahrir", care constă într-o anume vibrație la nivelul laringelui, producînd un tremolo foarte expresiv pe care numai anumiți cîntăreți îl pot obține. Printre cei mai cunoscuți sînt cîntărețul Turaj Kiaras și cîntăreața Khatereh Parvaneh.

Multe din aceste efecte de tradiție ne-au apărut ca foarte noi, rivalizînd cu unele procedee aduse de avangarda muzicală contemporană — (de fapt cum ne apare noul dacă nu sub forma ineditului, fie el uneori și străvechi).

Improvizația, care continuă să aibă în general o mare pondere, contribuie la vizibila spontaneitate a interpretărilor, unii teoreticieni ai muzicii iraniene fiind chiar împotriva notației prea riguroase.

Absența aproape completă a armoniei sau polifoniei în sens european, este pe deplin compensată, mai întîi, de înalta cultivare a melodiei, la cîntarea în ansamblu (atunci cînd nu se cîntă la unison), unele instrumente îngînînd sau imitînd într-un fel de unison „imperfect", melodia solistului instrumental sau vocal. Se nasc astfel remarcabile cazuri de eterofonie. Tot aici trebuie amintit caracterul modal al muzicii iraniene, muzică în care microintervalele (mai mici de un semiton) joacă un rol foarte important, aceste probleme preocupînd pe muzicienii persani încă cu sute de ani în urmă.

Un alt aspect esențial este, apoi, neobișnuita cultivare a ritmului, care diferind de la un poem cîntat la altul, comportă nebănuite transformări chiar în cadrul aceleiași piese.

Instrumentele de percuție vor ocupa deci un loc de cinste, în frunte cu așa-numitul „tom-bak", o tobă alungită la care se bate cu mîinile libere — în special cu degetele —, obținîndu-se o gamă foarte largă de sonorități. Un mare succes l-a obținut la Shiraz, excelenta formație de percutiști a Conservatorului din Teheran „The tonback group", sub conducerea profesorului Hossein Tehrani.*

Mai amintesc ca instrumente specifice „santur-ul (un fel de țambal mai mic, cu 12 corzi), „setar"-ul și „tar"-ul (lăute cu 4 și 6 corzi ciupite), „kamantche" (instrumente cu arcuș) și „nei"-ul (asemănător cu fluierul sau cavalul, dar cu două feluri de emisie a sunetului, datorită folosirii de către interpret, a spațiului

[1] În cadrul conferinței am avut onoarea de a participa cu o comunicare intitulată „Considerații asupra specificului muzicii românești, la confluența artei occidentale cu cea orientală".

*) Formația a demonstrat eficacitatea principiului didactic bazat pe imitarea de către elev, a unor formule executate de profesor, principiu specific perpetuării tradiției muzicale orientale.

dintre incisivii superiori, pe care dacă nu-l are nativ şi-l formează cu timpul).

Foarte interesante sînt principiile de structurare ale muzicii iraniene. Pentru a ne familiariza cu ele pe scurt, trebuie să pornim de la fragmentul sau secvenţa melodică ce poartă numele de „guşé", „guşe-urile fiind repartizate în 12 sisteme modale (scări modale şi maniere de interpretare) numite „avaz" (cîntec), termenul de „radif" (ordine) privind modul de dispunere al „guşe-urilor şi ţinînd deci de sintaxă.

Iată cum decurge de obicei un „radif" (în înţelesul nostru, respectiva piesă muzicală): începutul e sobru, mai mult solemn, expozitiv, „guşe"-urile numindu-se în acest caz „daramad" (uvertură), fixînd sunetul principal al „avaz"-ului (modului). După aceasta urmează un fel de dezvoltare bazată pe improvizaţie, care pune în evidenţă celelalte sunete importante (şâhed) ale modului (gamei), ordinea acestor sunete nefiind întîmplătoare, ci conformă unei progresii ascendente.

Urmează o secţiune mai mult meditativă, „radif"-ul sfîrşindu-se printr-o mişcare mai vie, mai dansantă, încheind pe sunetul principal al „avaz-ului.

Nu este greu să găsim aici anumite analogii cu unele reguli ale creaţiei muzicale apusene, cum ar fi de pildă cele ale formei de sonată (analogii se pot găsi şi cu unele forme evoluate ale jazz-ului).

„Radif"-ul poartă numele celui care l-a compus, cu toate că aportul creator constă mai mult în modificări personale aduse unor „guşe-uri preluate de la alţi maeştri mai vîrstnici, de unde şi caracterul mai anonim al acestei muzici, în raport cu cea apuseană.

Notarea muzicii iraniene după sistemul occidental a pătruns încă de la începutul secolului nostru, o dată cu concertele publice şi dezvoltarea muzicii militare, azi ajungîndu-se chiar la soluţii originale, în special în notarea microintervalelor şi a efectelor de percuţie.

În privinţa muzicii altor ţări din Orient, o frumoasă impresie au lăsat-o interpreţii de muzică tradiţională indiană, chineză şi vietnameză.

În cadrul serilor de poezie desfăşurate în preajma mormîntului marelui poet Hafiz, s-au recitat opere aparţinînd vechilor poeţi persani, precum şi celor mai tineri, chemaţi ei înşişi să-şi interpreteze poemele.

În privinţa filmului, evenimentul mai important l-a constituit prezenţa cunoscutului regizor japonez Kurosawa, cu unul din filmele sale, care a rulat şi pe ecranele noastre. O seară memorabilă a fost aceea în care Yehudi Menuhin a interpretat muzică de I.S. Bach, în mijlocul ruinelor de la Persepolis.

Ca interpreţi sau formaţii muzicale venite din Europa, mai amintesc în ordinea apariţiei: grupul de muzicieni polonezi, dintre care s-au remarcat violoncelistul Kazimierz Wilkomirski şi pianista Elzbieta Glabowna, apoi pianistul iugoslav Dusan Trvojevic care a prezentat în recitalul său şi o antrenantă compoziţie proprie, un reuşit recital fiind susţinut şi de pianista iraniană Nuin Afruz, stabilită actualmente în Europa.

Cea mai importantă formaţie care s-a deplasat la acest festival, a fost orchestra de suflători de la „Domaine musicale" din Paris, care a obţinut principala distincţie a manifestării (o altă distincţie fiind acordată regizorului Kurosawa). Formaţia a fost dirijată de Gilbert Amy, care fiind compozitor a prezentat şi o lucrare a sa în primă audiţie — „Relais" —, dovedind o frumoasă tehnică componistică (într-un climat postwebernian, cu vădite trăsături personale).

Concertul în care mai figurau lucrări de Edgar Varese („Integrales"), Oliver Messiaen („Oiseaux exotiques") şi o serenadă pentru 13 instrumente de suflat de W. A. Mozart (remarcabile mi s-au părut mai ales interpretările date muzicii contemporane), s-a ţinut tot la Persepolis. Împărăteasa Iranului a patronat amîndouă evenimentele, asistînd la deschiderea conferinţei, precum şi la diferite spectacole, la concertul de încheiere luînd cuvîntul în faţa publicului şi participanţilor la festival.

În ce priveşte recitalul susţinut de grupul nostru la Shiraz, programul a cuprins în prima parte lucrări de George Enescu, Tiberiu Brediceanu, Tudor Ciortea, Diamandi Gheciu (am prezentat şi o lucrare proprie) iar în a doua parte, lucrări de J. S. Bach, W. A. Mozart, R. Schumann, G. Verdi şi E. Ysaye. Primirea făcută de un public receptiv la cele mai diferite stiluri, a fost din cele mai calde, soliştii Carmen Hanganu şi Daniel Podlovschi fiind apoi înconjuraţi de numeroşi ascultători.

Imediat după festival, am putut vizita monumente istorice şi artistice, de mare importanţă, cum ar fi cele de la Shiraz, mormintele şi ruinele palatului lui Darius de la Persepolis, sau minunatele palate, poduri şi moschei din Ispahan.

Plecînd din Iran, am rămas cu impresia că artiştii de pretutindeni sînt acolo oricînd bineveniţi, reîntorcîndu-ne în acelaşi timp cu mulţumirea de a fi reprezentat măcar o mică parte din arta românească, într-o ţară atît de frumoasă şi de primitoare.

Impresii de călătorie

— de vorbă cu Lisette Georgescu —

— Viaţa muzicală europeană relevă, la fiecare contact cu manifestările muzicale din marile oraşe, elemente care pot să contureze stadiul actual al creaţiei artistice şi interpretative, tendinţele stilistice principale, orientarea culturii, în general, spre anumite probleme. Cu prilejul vizitei întreprinse recent de către pianista Lisette Georgescu în Austria şi Elveţia am căutat, într-o convorbire, să cuprindem cîteva aspecte ale actualei stagiuni muzicale, aşa cum apare ea nu din presă sau informaţii radiofonice, ci prin constatarea directă, prin observaţiile pe care le face un muzician. Iată ce ne-a declarat Lizette Georgescu despre impresiile pe care i le-a lăsat această călătorie în lumea muzicală. Primul popas, Viena...

L. G. Viena continuă să fie oraşul tradiţiei marii muzici, păstrînd vie amintirea personalităţilor care au marcat prin creaţiile lor date importante pentru istoria muzicii. Am regăsit acelaşi public exigent, care ştie să aprecieze, să discute apariţia şi interpretarea fiecărui artist, acordîndu-i atenţia cuvenită sau, cînd este ca-

zul, neezitînd să-l critice. Cîteva spectacole de operă ne indică înaltul nivel interpretativ atît la Wiener Stadts Oper, cît și la Volksoper. Astfel, montarea operei lui Gershwin, *Porgy and Bess* (cu William Warfild și Olive Moorefild în fruntea distribuției de interpreți americani negri), este impresionantă. Mă refer în primul rînd la stilul cîntului, la unitatea mișcării scenice, la realizarea vocal-simfonică. Tot la Volksoper am avut mîndria să asist la spectacolul cu tripticul puccinian în care tenorul Ion Buzea și baritonul Ladislau Konya interpretează două roluri importante din opera *Mantaua*. Am putut vedea personal cu cîtă căldură este apreciată, de către public, interpretarea lor. Din spectacolele Operei mari, *Electra* de Strauss, reluată în distribuția de premieră pentru comemorarea unui an de la moartea regizorului Wieland Wagner (cu Martha Mödl și Astrid Varnay) a fost un prilej deosebit pentru a putea admira nu numai calitățile unor interpreți deveniți celebri ci mai ales arta marelui regizor, atît de discutată de către urmașii săi. Dar numai în întîlnirea directă cu realizarea scenică se pot înțelege pe de-a întregul care sînt concepțiile lui Wieland Wagner, sensurile simbolurilor pe care le folosește, destul de depărtate de ceea ce au vrut să-și imagineze epigonii săi. La Theater an der Wien am fost decepționată ascultînd în *Țara Surîsului* de Lehar, într-o interpretare destul de modestă ca ansamblu, o voce care altădată era celebră — Giuseppe di Stefano, — dar care și-a pierdut întreaga strălucire.

Dacă din mișcarea de operă vieneză se vede lesne că solicitarea celor mai mari artiști actuali corespunde pretențiilor unui public exigent, nivelul concertelor instrumentale și vocale este poate și mai ridicat. Greu de exprimat sentimentul de elevație pe care îl încerci ascultînd, într-o *Missă* de Mozart vocile îngerești ale ansamblului Wienersänger Knaben de la Hoffkapelle Recitalul lui Benedeto Michelangeli, acest capricios pianist italian, a fost interesant, dar nu scutit de anumite momente discutabile pe care critica vieneză, cunoscută pentru severitatea ei, le-a relevat. Dacă Viena este orașul marii tradiții, cum spuneam, putem constata totuși că muzica contemporană își are un loc bine definit. Sînt favorizate însă mai ales lucrările consacrate și mai puțin experimentele, care rămîn limitate la un cerc restrîns.

— Am dori să ne spuneți care este impresia publicului și muzicienilor față de muzica românească ?

L. G. — Sînt destul de cunoscute doar cele cîteva nume care au fost distinse prin Concursurile internaționale de compoziție. În rest însă popularizarea muzicii românești, cunoașterea ei, rămîne mult în urma creației muzicale a compozitorilor cehi și maghiari, destul de des programați în concerte. Aceeași insuficientă răspîndire a muzicii noastre am constatat-o de altfel și în Elveția. Punctul de maximă atracție în privința interpreților și muzicii românești îl constituie în străinătate manifestările corului „Madrigal", al cărui succes este considerat de-a dreptul uimitor. În scopul cunoașterii creațiilor maeștrilor noștri am reușit să obțin la Radio Geneve difuzarea unor discuri cu muzică de Mihail Jora și Paul Constantinescu, consemnînd cu acest prilej impresiile entuziaste ale muzicienilor elvețieni. De la cei care au vizitat România în timpul Festivalului „Enescu" am auzit numai cuvinte de laudă pentru prestigiul acestei întîlniri internaționale, pentru calitatea publicului și orchestrelor noastre.

— Ce concerte sau manifestări v-au reținut atenția în Elveția ?

L. G. — Am avut plăcerea unei reîntîlniri cu formația devenită azi celebră, a Cvartetului Smetana. De asemenea am asistat la un concert dirijat de Ernest Ansermet. Cu toată vîrsta sa înaintată (a fost sărbătorit cu acest prilej pentru împlinirea a 84 de ani) Ansermet a rămas același mare interpret, plin de vigoare, al lui *Sacre* de Stravinski. Întors de curînd din Japonia, el îmi spunea că seriozitatea, devoțiunea cu care muzicienii japonezi au interpretat concertele dirijate de el i-au prilejuit poate cele mai mari satisfacții din întreaga sa carieră. Succesorul lui Ansermet în direcția orchestrei Suisse Romande, Paul Klecki a dirijat un program care nu mi s-a părut însă deosebit de interesant realizat. Muzician destul de serios, Klecki atrage atenția mai ales prin calitatea repetițiilor decît a concertului propriu zis. În alte concerte de la Geneva am putut asculta și cunoaște o bună cîntăreață canadiană, Maureen Forester, și l-am putut revedea pe pianistul Bruno Gelber care ne-a vizitat țara în toamna trecută. Tînărul pianist păstrează o amintire deosebită pentru Florica Musicescu, ale cărei sfaturi cu prilejul vizitei făcute la București i-au fost de mare folos.

— Ați avut posibilitatea să ascultați și să cunoașteți creații ale compozitorilor contemporani elvețieni ?

L.G. — Fiind invitată la o serie de concerte — audiții organizate de Radio Suisse Romande pentru muzicieni și critici, atenția mi-a fost reținută de muzica pentru balet compusă de un tînăr compozitor, Jean Derbés. De altfel lucrarea lui a primit în luna Ianuarie cea mai înaltă distincție la Concursul de muzică contemporană dela Geneva. Am ascultat deasemenea lucrarea „Paroles et musique" creată de Arié Dzierlatka pe textul lui Samuel Beckett. Cu toate explicațiile prealabile, muzica mi s-a părut în dezacord cu textul marelui scriitor și, personal, cred că limbajul folosit oferă destul de puține satisfacții emoționale ascultătorilor.

Vizionînd cîteva spectacole de operă ași spune că nivelul lor este destul de mediocru, artiștii străini solicitați fiind în general neexperimentați (cum a fost cazul în *Boema* cu distribuție integrală americană) sau „nume" care nu corespund întotdeauna faimei ce le precede. Cred că organizarea unei colaborări mai strînse, în vederea schimburilor de interpreți, între România și Elveția, ar fi binevenită. Un singur exemplu este suficient pentru a arăta cum sînt primiți interpreții noștri: la mai bine de un an după concertele date de Valentin Gheorghiu la Geneva, muzicienii continuă să vorbească cu mare admirație despre el, așteptînd cu nerăbdare să-l revadă. Ași mai insista deasemenea asupra marelui răsunet pe care l-au avut peste tot prezențele corului „Madrigal", despre care am găsit în ziarele eleveține articole deosebit de elogioase.

Desigur, în legătură cu viteza d-voastră la Geneva, se impune o întrebare firească — elvețienii mai păstrează memoria lui Dinu Lipatti ?

L. G. — Ar fi prea puțin spus, că păstrează doar amintirea acestui mare artist român. Acum mai mult ca niciodată, interpretările sale gravate pe discuri se răspîndesc pretutindeni, referințele la personalitatea lui Lipatti, omul și artistul, continuă să fie prezente în ori ce apreciere asupra calităților unei tălmăciri muzicale. Cu prilejul împlinirii a 17 ani dela moartea lui, la radio Suisse Romande a fost înregistrată lucrarea sa *Aubade* iar presa a publicat articole comemorative. Mi s-a părut semnificativ articolul din „Tribune de Geneve" semnat de ginerele lui Honegger, un cunoscut arheolog. El povestește o întîmplare survenită în timpul cercetărilor întreprinse în Grecia, pe o insulă destul de retrasă. Fiind invitat în coliba unui păstor singuratic, a fost surprins să găsească în acel colț uitat de lume fotografia lui Lipatti. Mai emoționantă a fost mărturisirea acestui om simplu, care a așteptat șapte luni primirea fotografiei aparținînd celui pe care el îl considera „un dumnezeu al muzicii".

Țin să arăt deasemenea că am fost profund impresionată de devotamentul cu care soția marelui artist, Madeleine Lipatti, ea însăși o muziciană de elită, cultivă în rîndul muzicienilor tinerii, pianiști și compozitori, memoria neuitatului Dinu Lipatti.

Aspectele pe care le-am constat în timpul vizitei mele atît la Viena cît și la Geneva, mă îndreptățesc să cred că în momentul actual se impune, din partea muzicienilor noștrii, o cît mai susținută acțiune de popularizare a artei românești peste hotare, pentru a demonstra contemporanilor că viața noastră artistică, în totală concordanță cu exigențele actualității, poate constitui o originală contribuție la progresul culturii moderne.

GR. C.

Dialog despre opera contemporană

În cadrul unor ample dezbateri în presa europeană cu privire la impasul serios în care se găsește opera contemporană, o serie de cunoscuți compozitori au ținut să-și expună părerile. Reproducem mai jos unele din cele mai semnificative.

Astfel, răspunzînd întrebărilor revistei „Der Spiegel", PIERRE BOULEZ — stabilit de cîțiva ani la Baden-Baden — afirmă următoarele:

— *Domnule Boulez, dv. sînteți autorul necrologului operei moderne. Deși în stagiunea următoare se vor prezenta, numai în Germania, 20 de opere contemporane, dv. afirmați că nu mai există operă modernă.*

P. B.: Nu mă las înșelat de productivitatea gigantică a anumitor teatre de operă. Rămîn la părerea mea: de la „Wozzeck" și „Lulu" de Alban Berg încoace...

— *... deci din anul 1935...*

P. B.: ... nu s-a mai compus vre-o operă care să merite discuții. Și Berg era probabil conștient că, odată cu el, se închidea un capitol.

— *Dar dintre cele cîteva sute de opere care s-au compus de la „Lulu" încoace, trebuie să existe cel puțin cîteva demne de luat în seamă. Spre exemplu succesul mondial pe care-l are Hans Werner Henze cu operele sale nu poate fi nicidecum o întîmplare.*

P. B.: Produsele lui Henze nu sînt de loc opere moderne. Ele îmi sugerează întotdeauna un frizer spilcuit care proslăvește un modernism cu totul superficial. De pildă, opera „Prințul de Homburg" a lui Henze este o pastișe nefericită după „Don Carlos" de Verdi — fără a mai vorbi de celelalte opere ale sale.

— *Dacă îl socotiți pe Henze un epigon, atunci îl apreciați mai bine pe Gunther Schuller. Căci, în definitiv, el este primul compozitor de operă care a reușit — într-a sa „Visitation", prezentată în premieră anul trecut, în aplauze internaționale — să contopească jazul cu dodecafonia.*

P. B.: Este cu siguranță pentru a 50-a oară cînd se încearcă amalgamarea jazului cu muzica occidentală. Însă lucrul acesta nu merge. Există o muzică scrisă care se bazează pe anumite legi și aspecte intelectuale date, precum există o altă muzică care trăiește din improvizație. Opera lui Schuller este compromisă întrucît jazul și-a pierdut proprietatea de a fi improvizat. Aici poate fi valabilă vorba lui Schönberg: drumul de mijloc este singurul care nu duce la Roma.

— *Este adevărat că John Cage, Mauricio Kagel și György Ligeti nu sînt compozitori de operă — însă lucrările lor sînt decretate drept „muzică vizuală", respectiv cu efecte teatrale, oferite de cele mai multe ori ca un fel de happening. Vedeți dv., la acești compozitori premisele unui teatru muzical modern?*

P. B.: Cu o siguranță premise, și se poate ca aceste lucrări să fie o sursă pentru o nouă viziune a teatrului muzical. Însă mai ales la Kagel și Ligeti se resimte lipsa unor cunoștințe teatrale cuprinzătoare. De cele mai multe ori, partea muzicală este destul de debilă.

— *Există însă suficiente opere contemporane care își îndeplinesc cu prisosință menirea în activitatea teatrală. Opera de stat din Hamburg (care cultivă teatrul muzical modern ca nici o altă scenă din lume) poate prezenta, oricum, în fiecare stagiune, cîte două opere moderne în premieră. Ea beneficiază de critici excelente în acest sens — spre pildă a fost de curînd elogiată, cu totul entuziast, cu ocazia recentului turneu în America.*

P. B.: Uşurel; succesul Operei din Hamburg în America nu este decît o componentă a slăbiciunilor Americii. În America — şi mai ales la „Metropolitan Opera" — nu se prea prezintă aşa-zise opere moderne. Iar regia de operă este acolo practic necunoscută. Pentru acest motiv, Opera din Hamburg a făcut impresie. De-altfel, ceea ce a oferit Opera hamburgheză în America, precum şi ceea ce oferă acasă la ea, deşi este scris în timpul nostru, nu este însă nicidecum modern. Luaţi numai opera lui Boris Blacher, prezentată în premieră la Hamburg: „Incidente la o aterizare forţată"; este aceasta oare muzică modernă numai fiindcă Blacher întrebuinţează mijloace electronice? Asta îmi aminteşte de piesele de la începutul secolului nostru, cînd se credea că modernismul înseamnă aducerea unui telefon pe scenă. Această operă de „aterizare forţată" este pur şi simplu muzică de film.

— *Credeţi oare că Rolf Liebermann, intendantul Operei din Hamburg (care este, el însuşi, un cunoscut compozitor de operă) are un gust atît de prost încît a ales — în decursul celor opt ani de directorat — numai piese mizerabile?*

P. B.: Consider că gustul său este şi directoratul său. El alege acele opere pe care le-ar putea scrie el însuşi. El compune acum doar prin alţii.

— *Şi, după părerea dv., aceste opere sînt proaste?*

P. B.: Proaste nu este cuvîntul potrivit. Asemenea lucru nu poate fi luat în considerare atunci cînd dorim să discutăm despre teatrul muzical modern. După părerea mea, un intendant nu are voie să-şi ridice gustul său mijlociu la rangul de instituţie, şi nici să-l cultive. Teatrul muzical modern pe care domnul Liebermann pretinde a-l fi descoperit, a fost destul de „săltat" de către domnia sa. Firesţe că nu intenţionează să-i scadă acuma acţiunile.

— *Credeţi deci că metoda sa de a da cît mai multe comenzi către tineri compozitori, n-ar contribui la o reformă a teatrului muzical?*

P. B.: Nu cred că se poate crea o mişcare nouă prin comenzi. Căci în felul acesta s-ar putea pretinde că ar fi suficient să avem un chirurg pentru a naşte un copil. Însă în prealabil trebuie făcut un lucru cu mult mai esenţial.

— *Domnule, Boulez, aţi denigrat compozitori şi aţi detronat intendanţi, aţi redus o întreagă epocă de istorie muzicală la perioada „zero". Cu toate acestea, se pare că apreciaţi posibilă insuflarea de viaţă genului operistic, acelei opere pe care o consideraţi moartă de la Berg încoace.. Căci se vorbeşte că Pierre Boulez ar intenţiona să scrie o compoziţie pentru scenă.*

P. B.: Doresc — însă dacă o voi face-o, este încă incert.

— *Cu ce s-ar deosebi opera dv. să zicem de lucrările lui Henze?*

P. B.: În primul rînd: textul trebuie într-adevăr conceput direct pentru teatrul muzical. Nu are voie să fie adaptarea unui material literar, aşa cum se obişnuieşte azi fără excepţie. Literatura transpusă muzical este sterilă.

— *Cum ar trebui să arate textul pe care l-ar putea transpune muzical compozitorul Boulez?*

P. B.: Nu „transpus" — să spunem mai degrabă *folosit*. Acesta ar fi o încercare în care textul şi muzica ar fi concepute simultan. Respectiv, m-aş asocia cu un scriitor care ar fi în stare să intuiască, la fiecare cuvînt pe care-l scrie, că necesită muzică, ba chiar că textul nu este viabil decît împreună cu muzica.

— *Un talent rar.*

P. B.: Da, Brecht l-a avut — însă din nefericire a conlucrat cu muzicieni atît de neimportanţi.

— *Weill şi Dessau...*

P. B.: Putem doar să ne imaginăm ce rezultat ar fi avut o conlucrare între Strawinsky şi Brecht în perioada anilor '920. Astăzi însă, atît la Strawinsky — de pildă într-a sa „Poveste a soldatului" — cît şi la Brecht, textul şi muzica se află faţă-n faţă ca două lumi străine.

— *Dacă Brecht şi Strawinsky ar fi conlucrat... credeţi dv. că şi textele lui Brecht ar fi arătat altfel?*

P. B.: Cu siguranţă; el s-ar fi abţinut în mai mare măsură de la „Folksong", către care îl cobora Weill.

— *Cunoaşteţi în timpul nostru vre-un dramaturg de talia lui Brecht, şi cu care aţi putea conlucra?*

P. B.: Am avut schimburi de idei cu Jean Genet. El este unul din acei scriitori extrem de talentaţi care ar fi în stare de o sinteză între teatru şi muzică, pornind nu numai de la criteriul estetic şi dramatic, ci care ar fi în stare să îmbine muzica modernă cu teatrul modern. Pînă acum am vorbit doar despre aspectele tehnice ale muzicii moderne şi despre aspectele tehnice ale teatrului.

— *Ne puteţi da un exemplu despre ce anume vă interesează la Genet?*

P. B.: În piesa lui Genet „Pereţi peste tot", există o scenă foarte impresionantă în care algerienii îi înjură pe francezi — însă lucrul nu se mai petrece cu cuvinte. Ei îşi desenează înjurăturile pe pereţi. La sfîrşitul acestei scene, scenografia este gata.. Vedeţi, aceasta este o acţiune care foloseşte totodată şi aspectele tehnice ale scenei. Această idee are o mare forţă de expresie. De aceea Genet s-a şi interesat de tehnica pieselor mele. El dorea să ştie cum le-am scris şi cum trebuie dirijate. El vorbea de faptul ca gestica dirijorală să fie înglobată în piesă pentru a justifica prezenţa muzicii. Deci nu numai un dirijor care să dirijeze în afara scenei. Căci o operă modernă — după părerea mea — trebuie să fie un amestec structural de tehnică, estetică şi dramaturgie.

— *Nu aveţi impresia că felul acesta de pictare scenografică la scenă deschisă, în cazul lui Genet, ar avea ceva asemănător unui hazard fericit care se poate transforma, doar pe alocuri, în artă?*

P. B.: Desigur că este vorba de noroc — însă toate lucrurile care reuşesc sînt, în bună parte, doar chestiune de noroc. De aceea spunem că acesta este punctul meu de plecare, totul nefiind decît o comparaţie. În nici un caz nu doresc să reeditez cu muzica ceea ce Genet a făcut cu pictura. Într-un eventual teatru muzical al meu nu veţi avea în nici un caz ocazia să

vedeți cum un actor se instalează pe scenă cîntînd la vre-un instrument. Aceasta ar fi o pastișe stupidă și ineficientă.

— *Domnule Boulez, ținem foarte mult la precizarea felului în care dv. vă imaginați noul teatru muzical.*

P. B.: Dacă aș fi scris deja piesa, v-aș fi putut da precizări. Nu se poate face o revoluție după un model prestabilit. Căci revoluția (nu numai în domeniul muzicii) necesită o concepție bine gîndită. Practica oferă apoi, neîncetat, corectivele necesare. Iar această practică nu poate fi descrisă decît ulterior. Vă pot vorbi numai despre armătura mea — și acest lucru l-am făcut.

— *Spuneați că nu vă puteți încă imagina scene izolate; cu siguranță însă ne puteți spune ce pretenții aveți de la temă.*

P. B.: Dacă conlucrez cu un scriitor, atunci concepția de ansamblu trebuie să fie, și ea, un fragment literar și nu doar o chestiune anexă pitorească — cum ar fi, de pildă, o tratare de probleme sociale.

— *Dar și aceasta poate fi literatură. Sau doriți poate o tematică atemporală?*

P. B.: Nu, nu țin neapărat. Genet a scris cu teme legate de timp — gîndiți-vă doar la „Negrii" sau „Pereții" săi. Dar în aceste piese, problemele timpului nostru au fost abordate transcendental. De pildă în „Pereții" am putea înlocui pe algerieni cu cubanezi, lucrul acesta n-ar schimba nimic esențial. Am o repulsie pentru polemica legată exclusiv de politica curentă. Asemenea intenții sînt mioape.

— *Doriți o temă care să facă abstracție de problemele actuale — întocmai ca în piesele lui Genet?*

P. B.: Da; însă nu cred că se poate lua pur și simplu o piesă de Genet care să fie „transpusă" muzical. În acest caz, piesa ar trebui complet refăcută — dar aceasta ar fi o adtaptare. O asemenea soluție o găsesc de prisos.

— *Cum ar suna muzica unei opere de Boulez — s-ar deosebi ea oare esențial de muzica dv. instrumentală?*

P. B.: Nu, de loc. După părerea mea, deosebirea dintre muzica de scenă și cea de concert a dispărut doar.

— *După părerea dv., faptul că nu există o operă modernă constă în primul rînd în aceea că nu există o conlucrare organică între libretistică și muzician. Există însă și altceva care să pună piedici operei contemporane?*

P. B.: Da. Există de pildă regizorii care, în marea lor majoritate, se află cu mult în urma epocii.

— *Günther Rennert, prietenul dv. decedat Wieland Wagner, Franco Zeffirelli...*

P. B.: Wieland Wagner a fost singurul regizor de operă cunoscut de mine, care m-a provocat la colaborare.

— *Va-ți putea imagina și o colaborare cu italianul Zeffirelli?*

P. B.: Zeffirelli este un fel de Henze în lumea regizorilor. Trebuie să recunoaștem, ce-i drept, că la actuala activitate operistică este exclus ca cineva să fie în stare de o prestare regizorală aventuroasă. Am impresia că regizorul temerar este prea aventuros pentru întendanții de operă.

— *Veți face și regia în opera dv. proprie?*

P. B.: Nu, fiindcă nu stăpînesc meseria.

— *Există vre-un regizor care să aibe intenții similare cu ale dv. sau ale lui Genet, și cu care ați putea deci colabora la momentul dat?*

P. B.: Îmi pot imagina doi oameni: Peter Brook sau Ingmar Bergman. Aceștia sînt regizori adevărați. Mă voi adresa, în tot cazul, unui regizor care să nu fie grevat de tradiția operistică.

— *Domnule Boulez, sînteți de părere că teatrul dv. modern ar putea fi realizat într-unul din teatrele de operă atît de convenționale?*

P. B.: Cu siguranță că nu. Cu aceasta ajungem și la un alt motiv pentru care nu există astăzi operă contemporană. Este adevărat că noile teatre de operă germane arată foarte modern — pe dinafară; pe dinăuntru ele au rămas extrem de demodate. Într-un teatru care poartă cu precădere repertoriul curent, nu se poate monta decît cu greu operă modernă — lucru neverosimil. Soluția cea mai costisitoare ar fi să aruncăm în aer teatrele de operă. Dar credeți că ar fi cea mai elegantă?

— *Întrucît nici un intendant n-ar urma propunerea dv.....*

P. B.: ... se poate juca, în teatrele de operă existente, repertoriul obișnuit — Mozart, Verdi, Wagner... cam pînă la Berg; pentru opere noi ar trebui atașate neapărat scene experimentale. Această cerință aparent absurdă este doar larg realizată în activitatea operistică.

— *Prin aceasta s-ar micșora și riscul financiar pe care-l are orice intendant atunci cînd include în repertoriu o operă contemporană.*

P. B.: Firește. Balastul de a trebui să prezinte o operă de „succes", o operă cu priză la public, ar fi astfel evitat — în mod îmbucurător. Pe o astfel de scenă mică s-ar putea risca atunci de toate, în timp ce marile teatre de operă ar continua să existe ca muzee.

— *Se pare că vă simțiți dentul de bine în muzeu, de pildă în calitate de dirijor al lui „Parsifal" în Teatrul de la Bayreuth?*

P. B.: „Parsifal" a fost o excepție. Condițiile în care se poate lucra la Bayreuth sînt extrarodinare. Bayreuth-ul nu are nimic comun cu activitatea operistică obișnuită. În afară de aceasta, Wieland Wagner a fost un prieten pe care l-am admirat. Aceste două motive au fost decisive pentru mine, de a conduce „Parsifal" la Bayreuth.

— *Ce vă mai interesează, în afară de „Parsifal"?*

P. B.: Foarte puțin, cîteva alte opere wagneriene, apoi Mozart, Musorgski și Debussy. Dar cu asta, basta. Dacă cineva mi-ar oferi să dirijez „Forța destinului" de Verdi, aș prefera să merg la plimbare.

— *Acest gen de operă este pentru dv. — după expresia lui Busoni — o „frumoasă minciună"?*

P. B.: Cuvîntul „frumos" este deja prea mult. Dacă ați văzut vreodată „Rigoletto", atunci știți doar ce-i cu toată treaba asta — mai cu seamă în așa-zisa regie realistă a lui Zeffirelli. Idiotenie. Un public de teatru sau de film ar muri de rîs la o asemenea reprezentație. De-altfel și „publicul de operă" este un capitol în sine. Vreau să spun că opera se poate compara cu un scrin îmbîcsit. Dar — slavă Domnului — nu mai există decît un singur oraș (acesta este Viena) unde clădirea

Operei constituie punctul central — o relicvă, un muzeu bine îngrijit.

— *Dar la Paris, capitala patriei dv.?*

P. B.: În orașul de provincie care este Parisul, muzeul este foarte prost îngrijit. Clădirea Operei din Paris este plină de praf și c... — pentru a o spune pe nume. Doar turiștii mai merg acolo, fiindcă este „chique" să fi văzut Opera din Paris. Ea se află pe itinerariul turistic, întocmai ca și Folies-Bergères sau Domul Invalizilor, unde se află mormîntul lui Napoleon.

— *Se pare că nu aceștia sînt oamenii pe care vi-i doriți ca public?*

P. B.: Nu — acești turiști de operă mă fac să vomit. Dacă voi compune o lucrare de scenă, atunci n-o voi scrie pentru maniacii de „staruri"; mă gîndesc la un public care să aibe cunoștințe cuprinzătoare despre teatru.

— *Poate fi publicul atît de ușor împărțit în grupe?*

P. B.: Desigur, și încă foarte bine. Pentru moment, văd trei straturi în societatea noastră. Primul se pretinde cultivat și merge la muzeu, chiar și la muzeul muzical. Dacă se plictisesc prea mult în muzee, vor să-și cumpere puțină aventură — și atunci se duc la alde Liebermanni. Societatea burgheză are novie de măscăriciul ei.

— *Dar stratul al doilea?*

P. B.: Acesta trăiește cu timpul său. Ascultă „Beatles" sau „Rolling Stones", și mai știu eu ce. Un disc cu „Beatles" este desigur mai înțelept, și totodată mai scurt decît o operă de Henze. Dar stratul al treilea, acesta este publicul pe care se poate miza. El este destul de independent de societatea burgheză — și mai cu seamă de gustul societății burgheze.

(Fragment din interviul realizat de redactorii Felix Schmidt și Jürgen Hohmeyer de la „Der Spiegel")

★

În interviul său acordat revistei „Die Welt", Rolf Liebermann, intendantul Operei de stat din Hamburg, își expune sistemul de lucru în vederea promovării creației operistice contemporane.

— *Cum procedați dv. la darea comenzilor?*

R. L.: Cu totul spontan. Ofer comenzi peste tot în lume, acelor compozitori ale căror lucrări le cunosc și în al căror talent am încredere. Fie că acești compozitori au scris deja opere, fie că au cel puțin piese de concert la care se remarcă nu suflu dramatic natural. Sînt lucrări de cele mai diferite tendințe stilistice, și care mă pot convinge de talentul dramatic al autorului.

— *În mod asemănătoar procedează și teatrul vorbit, care nici el nu acceptă teoria exclusivității stilistice. Se joacă Becket și Brecht, Handke, Ionescu și Grass...*

R. L.: Tot astfel este și în operă. În definitiv, chestiunile de stil nu sînt un criteriu. Totul este talentul. Nu este sarcina unui intendant de a lăsa gustul său propriu să decidă în exclusivitate. Altfel teatrul ar deveni repede extrem de plicticos, de-a dreptul îngrozitor de monoton. Ca atare, criteriile de Beckmesser ale lui Boulez dau de două ori în gol.

— *Boulez vă reproșează tocmai asta — că alegeți lucrările pe care le înscenează teatrul dv., după propriul dv. gust. Dv. desmințiți lucrul acesta. Cum ar arăta stagiunea dacă s-ar orienta numai după gustul dv.?*

R. L.: Asta n-o știu. Cred că gustul lui Liebermann ar putea fi demonstrat numai dacă el însuși ar scrie...

— *Oricum, aveți o latură comună cu Boulez: și dv. tăceți — de mulți ani încoace — în componistică.*

R. L.: Într-adevăr, această latură comună are chiar un motiv comun: anumite inhibiții psihice la scris. Or acestea sînt mai întotdeauna aceleași. Și Boulez — un muzician genial (ceea ce eu n-am fost niciodată și nici nu voi fi vreodată) — pare să fie nimerit pentru moment, în componistică, într-o fundătură. Ca atare este forțat să activeze dirijoral. Nu este un caz excepțional: întotdeauna cînd un muzician a ajuns la dificultăți artistice, a trecut în administrație, devenind director de institut didactic sau intendant. Sau dirijor. Lucrul nu este nou. Atîta doar că la Boulez aceste dificultăți par a fi mai profunde; căci creația pe care a prezentat-o, de la „Ciocanul fără stăpîn" încoace, este atît de mică încît nu se află în nici un raport cu faima sa de compozitor. Pentru acest motiv nici nu cred că va scrie, într-un viitor prea apropiat, opera de care vorbește — singura care ar putea izbăvi Teatrul din Hamburg de prostul său renume de a fi un paradis al reacționarilor muzicii.

Dar să lăsăm gluma: la lectura verdictelor lui Boulez ne aflăm, în permanență, pe tărîmul irealului. Primejdia acestor verdicte (este singurul motiv pentru care ne ocupăm de ele) constă în aceea că ele dau perfect apă la moară tuturor acelora care sînt potrivnici modernului. Chiar dacă lucrările pe care le prezentăm nu sînt considerate de către Boulez ca moderne, ele sînt însă grozav de moderne în aprecierile publicului — și cu siguranță pentru publicul favorit al lui Boulez: publicul de la Bayreuth. .Căci un lucru este sigur: incitarea la incendiu a lui Boulez ar lovi indiscutabil în primul rînd tocmai Bayreuth-ul, locul favorit de activitate al lui Boulez.

— *Pe baza stagiunii hamburgheze ne-am putea imagina că compozitorii care doresc să scrie o operă, vin întîi la dv. Dar compozitorii de care visează Boulez, s-au adresat pînă în prezent dv.?*

R. L.: Nu, din păcate nu. De-altfel nici nu le-aș putea da comenzi pentru un teatru fictiv conform viziunii arhitectonice a lui Boulez — și cu atît mai puțin în conformitate cu criteriile fictive pe care le trasează Boulez cu opera sa nescrisă.

— *Teatrele de operă de construcție tradițională s-au verificat doar destul de bine și la reprezentarea — să-i zicem astfel — a modernismului „curent": de la „Moses und Aron" de Schönberg pînă la „Soldații" lui Bernd-Alois Zimmermann — spre a lua doar două din piesele deosebit de greu realizabile. Ce se poate face dincolo de asta?*

R. L.: De fapt totul — cu condiția să acceptăm scena tradițională, parchetul și fosa de orchestră. Dincolo de acestea se pot îndeplini cam toate dorințele: există instalații electronice, sisteme de difuzoare stereofonice, instalații tehnice de scenă. Niciînd arsenalul n-a fost mai mare ca astăzi, în slujba genului de artă operistic — și cu siguranță că nu-l vom putea mări dacă-i vom da foc.

În privința scenelor experimentale de care vorbește Boulez: cine nu le-ar îndrăgi — dar ca anexă. Dar

această doleanță apare irealizabilă în actuala situație financiară. Dar acesta nu este nici pe departe un motiv să punem mîinile în poală și să spunem: bine, nu mai facem nimic, montăm doar „Parsifal" și așteptăm un Mecena care să ne construiască o casă nouă.

— *A propos — și dv. jucați „Parsifal"?*

R. L.: Firește — dar nu numai atît. La noi, „Parsifal" se află cu totul legitim în repertoriu. În contrast cu scena experimentală, teatrele convenționale mai au și această sarcină: a muzeului. Realitatea aceasta devine vis odată cu construirea noilor case utopice. Și chiar dacă acestea din urmă s-ar realiza — nimic nu ne poate garanta că tocmai Petre Brook și Ingmar Bergman vor avea regia în ele. Căci aici se află un alt capitol al ficțiunii lui Boulez. Brook și Bergman sînt într-adevăr regizori remarcabili, însă operele pe care le-au înscenat corespund, cantitativ, cam creației lui Boulez. Înainte și după „Rake's Progress", Bergman n-a mai înscenat nici o operă, și cu Brook lucrurile nu stau mult altfel. Dacă tragem concluziile din declarațiile lui Boulez, ajungem la rezultatul că ele se sprijină pe ficțiunea că ar exista un alt teatru de operă decît cel care există; că Boulez și Genet ar fi scris opera despre care Boulez face atîta caz, precum și că ar fi trasat criteriile operei secolului XX — bine-înțeles dacă această operă n-ar fi fost condamnată, pe baza lipsei de gust a intendanților, a publicului conservator precum și a arhitecturii învechite a caselor de operă, să rămînă nescrisă.

Un lanț de ficțiuni. Este cazul să fie rupt și a se scrie această operă. Opera de stat din Hamburg s-ar socoti mîndră să poată prezenta prima operă de Pierre Boulez.

(Fragment din interviul realizat de criticul Klaus Geitel de la „Die Welt").

Din toată lumea

■ Viața concertistică argentiniană a consemnat, în stagiunea actuală, două prime audiții românești. Astfel, în cadrul celei de-a 42-a aniversări a Institutului de muzică din Buenos-Aires, Orchestra simfonică a prezentat — în sala „Domingo Faustino Sarmiento" — *Simfonietta* de Ion Dumitrescu. Totodată, la concertul inaugural al municipalității Avellaneda, orchestra de cameră a Conservatorului din localitate a prezentat — sub bagheta lui Jose Rodriguez Fauré — *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu.

Ambele lucrări românești — în primă audiție în America Latină — s-au bucurat de o călduroasă primire din partea publicului.

■ Ultimele ecouri ale Festivalului „Toamna la Varșovia" vin să întregească impresia lăsată de participarea românească în cadrul acestei întîlniri. Referindu-se la *„Muzica de concert pentru pian, suflători și percuție"* de Aurel Stroe, revista germană „Melos" scrie — sub semnătura criticului Tadeusz Zielinski — următoarele: *„Muzica de concert"* pentru pian, suflători și percuție a românului Aurel Stroe, poate conta drept una din cele mai bune contribuții ale întregului festival. Compozitorul o definește ca fiind rezultatul cercetărilor sale asupra problemelor de formalizare și automatizare a limbajului muzical, efectuate în cadrul Centrului de calcul din București. Rezultatul este nu numai original ca stil, ci și foarte de efect și cu priză la public. Sonoritatea rigidă și dură se combină cu pulsația și energia alertă și cvasimotorică a desfășurării, constituind un exemplu interesant pentru reiterarea, cu mijloacele cele mai moderne, a *acelor idealuri estetice* care au luminat, cu decenii în urmă, creația avangardei".

■ Răspunzînd unei invitații primite din partea Fundației „Serge Koussewitzky" din Statele Unite, compozitorul Anatol Vieru și-a prezentat — în sala Bibliotecii Congresului, din Washington — compoziția intitulată *„Trepte ale tăcerii"*. Semnalînd această audiție, criticul Irving Lowens scria în „The Evening Star": „Excelentul concert executat de Quartetul Claremont va fi amintit nu din cauza diafanului Debussy ori a divinei muzici a lui Beethoven, ci datorită ueni lucrări neobișnuite: *Trepte ale tăcerii* — scrisă de A. Vieru, un compozitor român în vîrstă de 41 de ani, a cărui creație începe să stîrnească un deosebit interes în lume.

Compoziția lui Vieru dovedește că muzicienii est-europeni nu sînt mai tradiționaliști decît confrații lor occidentali, Vieru și colegii săi compunînd lucrări la fel de avansate și complexe ca oricare din compozițiile contemporane americane".

Concepînd totul ca o nouă și interesantă investigație în universul sonor (sau ceea ce Lowens numește „expediția în acest misterios teritoriu dintre cunoscut și necunoscut"), Vieru folosește un *bloc* sonor amorf din care „cioplește" — asemenea unui sculptor — semnificațiile tăcerii. În interpretarea Quartetului Claremont, lucrarea compozitorului român s-a remarcat prin originalitatea ei surprinzătoare.

■ În ziua de 13 ianuarie, postul parizian de radio „France-Culture" a transmis între orele 20 și 21 un recital al pianistei Maria Cristian. Recitalul s-a desfășurat în cadrul emisiunii speciale „Le livre d'or".

Alcătuit din Sonata în si minor de Haydn, Sonata în La bemol major, op 110 de Beethoven, ciclul „Images" de Debussy și Suita în Re de George Enescu, recitalul Mariei Cristian a fost precedat de un medalion-interviu, în care tînăra pianistă a vorbit despre școala și pedagogia pianistică din țara noastră.

Prezenţe româneşti

■ De curînd, Henry Selbing a dirijat concerte în oraşele Magdeburg (R.D.G.) şi Olsztyny (Polonia) bucurîndu-se de un frumos succes. Presa a comentat amplu şi extrem de favorabil aceste manifestări, acordînd calificative bune dirijorului, muzicii româneşti interpretate şi pianistului Gabriel Amiraş.

Îngeborg Allihn, în cronica sa „Mari ovaţii pentru oaspeţi", apărută în „M. Z. am Wochenende" scrie printre altele: „Secvenţele lui Cornel Ţăranu, compozitor ce se bucură în ţara sa de o deosebită popularitate, îmbină în formă de variaţiuni elemente folclorice cu o delicată şi dificilă mînuire a grupului de coarde. Henry Selbing, familiarizat cu acel „Parlando rubato", caracteristic pentru muzica românească, a interpretat lucrarea cu siguranţă, plin de forţă, cu tensiune în fazele în care predomină temperamentul, a deslusit şi farmecul lirismului rezervat al lucrării...

Gabriel Amiraş a interpretat concertul (Concertul în Do major de Beethoven nr. 1 n.n.) cu o tehnică impecabilă. Felul său de atac, cristalin, extrem de plastic, a conferit mai cu seamă veselului rondo final eleganţa care este caracteristică pentru acest concert.

Plin de frumuseţi sonore a răsunat Largo-ul în La bemol major.

Henry Selbing, împreună cu Orchestra Orăşenească, s-a dovedit un acompaniator de-a dreptul ideal. Nici un moment n-a supralicitat sonoritatea orchestrală; totul a fost conceput cu o claritate străvezie.

O încheiere strălucită a programului a constituit-o simfonia în Mi bemol major de Mozart. Aici, Selbing a reuşit, datorită unei remracabile posibilităţi de adaptare, să facă auzite largile dimensiuni sonore ale lucrării, precum şi acel conţinut expresiv ambivalent al acestei simfonii, apropiate de „Giovanni". Plin de graţie în părţile repezi, a interpretat frumosul Andante cu multă gingăşie. O podoabă ni s-a părut menuetul. În Henry Selbing am întîlnit un dirijor căruia i-a fost dat să urmărească cu mult simţ pentru intimele valenţe sonore, transparenţa graiului muzical a lui Mozart şi care le-a exprimat întrutotul. Publicul i-a mulţumit cu ovaţii puternice".

Despre acelaşi concert putem citi în ziarul „Volksstimme" o cronică de Gerd Dorschkeldt din care citäm:

„Din primul moment, Henry Selbing fascinează prin temperamentul personalităţii sale care preferă o echilibrare dinamică a sunetului şi o structură unitară şi logică. Henry Selbing stăpîneşte lucrarea muzicală şi orchestra în mod suveran. Lăsînd orchestra să cînte cu elan şi dispunînd excelent sonoritatea, Henry Selbing a reuşit să evidenţieze în mod exemplar, vitalitatea ce domină în lucrare (Simfonia nr. 39 Mozart n.r.); Partea a II-a, cu splendida ei simplitate, a fost redată cu deosebită gingăşie. Dirijorul şi orchestra au înregistrat un răsunător succes, fiind aplaudaţi cu o neobişnuită căldură, pe deplin meritată".

Din „Liberlademokratische Zeitung" spicuim următoarele:

„Un succes neobişnuit de strălucitor au obţinut dirijorul Henry Selbing şi pianistul Gabriel Amiraş în cadrul celui de al treilea concert al orchestrei orăşeneşti din Magdeburg. Orchestra, sub conducerea dirijorului oaspete, a atins în redarea simfoniei în Mi bemol major de Mozart un nivel artistic remarcabil. Henry Selbing a ştiut să valorifice în mod deadreptul uimitor amplitudinea sonoră a orchestrei. El a reliefat fiecare temă cu plasticitate, realizînd un final de o concisă culminaţie".

Şi un ultim fragment din „Mitteldeutsche Neueste Nachrichten":

Henry Selbing s-a achitat de atribuţiile sale artistice cu un desăvîrşit gust. După finalul de o spiritualizare sclipitoare, au urmat aplauze minute în şir. Ovaţiunile adresate dirijorului şi orchestrei au fost îndreptăţite".

Despre concertul care a avut loc în oraşul Olsztyn, ziarul „Glos Olsztynski" publică o cronică semnată de criticul Jan Boehm „Dirijorul a reuşit să realizeze în mod exemplar concepţia sa în fiecare lucrare, obţinînd pe lîngă unele intensităţi sonore extrem de variate şi o tensiune e moţională adîncă.

Interesul pentru muzică n-a slăbit nici un moment. Am savurat o „Neterminată" (Schubert nr. 4) cum de mult nu s-a mai auzit, cu toate că aceasta lucrare a fost interpretată la noi şi de alţi artişti:

CIFRE SEMNIFICATIVE

Reproducem mai jos statisticile privind numărul total de premii obţinute, pe ţări, precum şi clasamentul pentru secţiunea *„canto"* — cifre care indică poziţia pe care o ocupă arta noastră interpretativă pe plan mondial.

Franţa	123	47	58	18
URSS	121	42	43	36
SUA	116	33	60	23
Italia	80	15	46	19
R. F. a Germaniei	68	27	23	18
Cehoslovacia	61	25	22	14
Ungaria	56	17	26	13
ROMÂNIA	53	25	15	13
Anglia	45	16	20	9
Polonia	44	14	22	8
Japonia	39	6	20	13
Spania	38	11	14	13
Bulgaria	30	9	12	9
Iugoslavia	19	2	11	6
Belgia	18	6	9	3
Canada	18	4	7	7
Austria	17	8	7	2
Olanda	17	6	10	1
Argentina	17	5	8	4
Elveţia	16	4	8	4
Brazilia	12	3	6	3
Israel	10	3	5	2
Grecia	10	3	3	4

dial.

În ce priveşte clasamentul la competiţiile internaţionale de interpretare vocală, s-a pornit de la următorul punctaj: premiul 1 = 3 puncte, premiul 2 = 2 puncte, premiul 3 = 1 punct.

ROMÂNIA	85	36	21	7	8
Italia	81	42	8	23	11
SUA	78	39	9	21	9
Polonia	59	27	8	16	3
Anglia	53	24	7	15	2
URSS	46	25	5	11	9
Spania	40	22	5	8	9

Actualitatea internațională

● Stagiunea muzicală de la BRUXELLES se împarte între concertele Orchestrei Naționale belgiene (ONB) și cele ale Orchestrei Radioteleviziunii (RTB) — în afară de o serie de manifestări de muzică de cameră, aparținînd unor formații indigene și străine.

În continuarea ciclului „Beethoven", dirijorul englez John Pritchard a prezentat *Concertul* pentru vioară și orchestră, în interpretarea lui Leonid Kogan. Tot în cadrul acestui ciclu, Jean Martinon (primul dirijor al Filarmonicii din Chicago, menționat drept „dirijorul cu peste 100 de concerte pe an) a condus *Simfoniile* a III-a și VI-a.

În același timp, Quartetul de coarde „Loewenguth" (format din Alfred și Roger Loewenguth, Jean-Pierre Sabouret și Roger Roche) a interpretat *Quartetele* op. 18 (Nr. 5 și 6) precum și op. 59 (Nr. 1) de Beethoven.

La pupitrul RTB, Godefroid Devreese a dirijat un concert cuprinzînd *Variațiunile pe o temă rococo* de Ceaikovski, în interpretarea violoncelistului Hugo Van de Velde. Igor Markevitch a dirijat — cu ONB — un program Prokofiev, Ceaikovski și Berlioz, avînd ca solist pe pianistul Nicolai Petrov.

Filarmonica din Zagreb, condusă de Milan Horvat, a prezentat *Concertul* pentru vioară și orchestră op. 47 de Sibelius, în interpretarea tinerei violoniste bulgare Stoika Milanova, laureata ultimului Concurs internațional „Regina Elisabeta" din Bruxelles. Programul a mai cuprins lucrări de Bartók („Mandarinul miraculos") și Ceiakovski *(Simfonia VI-a* „Patetica").

În sfîrșit, „I Virtuosi di Roma" au prezentat, sub conducerea lui Renato Fasano, un program Vivaldi, în timp ce György Cziffra a interpretat lucrări de Chopin, Schumann, Mendelssohn și Liszt în cadrul unui recital.

★

● Viața concertistică a LONDREI a cunoscut, în ultimele luni, o mare varietate de manifestări. Astfel, cunoscuta „London Philharmonic Orchestra" a prezentat recent un program Beethoven sub bagheta lui Bernard Haitink, solistul *Concertului Nr. 1* fiind pianistul Nikita Magaloff, iar interpreții vocali ai *Simfoniei a IX-a*, Ingrid Haelber, Heather Harper, Anna Reynolds, Alexander Young și Donald Bell.

Tot la Royal Festival Hall, tînărul dirijor sovietic Maxim Sostakovici a prezentat un program din lucrările tatălui său, și anume *Suita „Katerina Ismailova"* și *Concertul* pentru pian, trompetă și coarde, avînd ca soliști pe Peter Katin și Gordon Webt.

Christoph von Dohnanyi a dirijat *Concertul* pentru pian și orchestră Nr. 23, KV 488 de Mozart, solist fiind pianistul Christoph Eschenbach. Deasemenea, sub bagheta lui Paul Kletzki, Yehudi Menuhin a interpretat *Concertul* de Beethoven.

Orchestra „New Philharmonia" a prezentat un concert cu „Vasul fantomă" de Richard Wagner, sub conducerea lui Klemperer, soliști fiind Anja Silja, Annelies Burmeister, James King și Theo Adam, cu concursul Corului BBC.

La „Albert Hall", Royal Choral Society a interpretat — sub conducerea lui Douglas Guest — oratoriul „Mesia" de Händel, cu concursul cîntăreților Margaret Price, Norma Procter, Robert Tear și Forbes Robinson.

Ca manifestări de muzică de cameră, formația „Soho Concertante" de sub conducerea lui Nicholas Jackson a oferit, în două seri, (la Elizabeth Hall) ciclul *Concertelor brandenburgice* de J. S. Bach, în grupajul 1, 3, 4 și 2, 5, 6. Tot aici, „English Chamber Orchestra" condusă de Rafael Kubelik, a prezentat muzică de Mozart și Dvorak, în timp ce Daniel Barenboim a oferit o seară Schönberg, Mozart, Beethoven.

În localul lui „Victoria and Albert Museum", Fine Art Orchestra condusă de Laszlo Lakatos a prezentat *Dublul Concert* de J. S. Bach, soliști fiind violoniștii Edith și Muriel Volckaert.

★

● În cadrul concertelor „Musica Viva" de la MUNCHEN, Rafael Kubelik a dirijat un program Schönberg. Ca o secțiune prin perioadele sale de creație, concertul a cuprins poemul „Pelleas și Melisande" (1902), *Concertul* de vioară op. 34 (1935) — lucrare despre care Schönberg însuși spunea că ar necesita „un violonist cu 6 degete" — în interpretarea violonistei americane Zvi Zeitlin, precum și zguduitoarea piesă „Un supraviețuitor din Varșovia" op. 46 (1947).

★

● La MENTON (Franța), orchestra „Ars Nova" (fondată de Marius Constant) a interpretat un program de muzică contemporană cuprinzînd *Concertul pentru 9 instrumente* de Anton Webern, *Octetul* de Igor Strawinsky și *Octandre* de Edgar Varèse. În cadrul programului, improvizația experimentală (Marius Constant — pian — și nouă membri ai orchestrei) a constituit un punct interesant.

★

● După un lung turneu în Statele Unite și Canada, Filarmonica cehă și-a reluat seria concertelor la PRAGA. Menționăm ca dirijori-oaspeți pe Evgheni Svetlanov și Kurt Wöss, cu lucrări de Mahler, Bruckner, Richard Strauss și Prokofiev. Deasemenea, apariția pianistei Jelena Ghilels, fiica lui Emil Ghilels. La pupitrul Orchestrei Radioteleviziunii, dirijorul american P. H. Adler cu lucrări de Souchon, Barber și Mahler. O apariție interesantă — în concert ca și în recital — a constituit-o flautistul suedez Ako Berström.

O interesantă contribuție la cunoașterea muzicii simfonice clasice

Asupra calităților de ordin componistic și teoretic ale lui Wilhelm Berger nu este nevoie să insistăm ! El este și rămîne remarcabilul muzician al generației sale, care a izbutit să îmbine admirabil activitatea de compozitor cu aceea de muzicolog. Nu odată am apreciat cu toții lucrările sale de muzică de cameră și simfonică — Sonata pentru vioară solo, Sonata pentru violoncel și violă, liedurile pe versuri de Petrarca, simfoniile — precum și valoroasele studii de muzicologie, dintre care amintesc la loc de frunte „Moduri și proporții" — de o valoare europeană — și „Ghidul muzicii de cameră". Continuînd cu succes problemele ridicate și rezolvate în această din urmă lucrare, el ne-a oferit un nou ghid, de data aceasta închinat muzicii simfonice de-a lungul veacurilor.

În capitolul „Preliminarii" sînt reliefate ideile umaniste ale Renașterii, „infinitele relații de întrepătrundere dintre muzica cultă și populară, adîncirea aspectelor concertante, a rolului social exercitat de muzică în decursul vremii, care comportă mereu funcțiuni sporite de diversificare, o largă arie de cuprindere. Mărturiile păstrate sînt o imagine vie a epocilor, documente ale tenacității umane, transmise din veac în veac, din generație în generație, cu bucuria sugerării unor idei înnoitoare.

Toate la un loc ne înlesnesc recunoașterea unor procese complexe și a unor căutări febrile, rod (în momente diferite) al multor școli din țările apusului european : Italia, Franța, Țările de jos, Germania, Anglia și Spania. Efervescența și migrațiunea ideilor sînt vizibile, au dus la conturarea unor tradiții bogate, la o eminentă și iminentă primă culminație în muzica Barocului.

În acest context trebuie situată și privită repartiția noțiunii de „Simfonia" (Symphonia) în practica muzicală. Inițial, în cuprinsul secolului XVI, se desemna astfel în general o piesă cu o funcțiune introductivă, destinată unui grup mai mare sau mai restrîns de instrumente. De asemenea însă, „Sinfonia" putea fi executată și de un singur instrument : Orga sau unul din instrumentele cu claviatură. „Sinfonia" se aseamănă pe această treaptă cu „Intonazione", „Intrada", deosebit de răspîndite în practica muzicală. De altfel, în mod frecvent și în funcție de posibilitățile existente, compozițiile vocal-polifonice — Motetul, Missa, Madrigalul, Canzona (Chanson) — erau executate și de formații mixte, vocale și intrumentale ; de asemenea, una sau mai multe voci (vocale) puteau fi înlocuite prin instrumente muzicale, iar formațiile instrumentale ce însoțeau (prin dublare sau liberă improvizație) cîntul vocal relevă cele mai diferite asociații timbrale. Era astfel firesc ca acestui ansamblu însoțitor să i se rezerve și apariții de sine stătătoare, expresia acestei stări de fapt fiind secțiunile instrumentale intitulate în mod curent „Sinfonia" și „Ritornello".

Apoi autorul ne indică cele două mari surse ale muzicii instrumentale cu profil instrumental : a) „Genurile vocal instrumentale ale muzicii polifonice, din rudimentele unor practici instrumentale", precum și b) „Din tradițiile și aspectele muzicii de dans".

Un alt aspect tratat cu o serioasă documentare este legat de „Concerto grosso", „Divertismento", „Serenada", „Partita", pe de o parte, pe de altă parte de „Uvertura franceză" și „Italiană" și în acest sens se ajunge la Alessandro Scarlati, deci la cea de a doua jumătate a veacului 17 și prima jumătate a veacului 18

O privire de ansamblu este aruncată asupra epocii Barocului. Bineînțeles, prin această noțiune utilizată în estetică definim în general arta născută la finele Renașterii, însă care se depărtează în timp tot mai mult de echilibrul ei. În arhitectură s-a manifestat prin cultivarea formelor grandioase, de o decorație excesivă și foarte teatrală, prin excelență asimetrică, străbătută de linii și forme curbe, întortochiate, cu un dinamism exagerat, avînd ca scop să creeze efecte puternice care să surprindă chiar de la primul contact pe spectator. În sculptură, liniile de contur ni se prezintă din ce în ce mai agitate, cu un caracter centrifugal și pentru prima dată se cultivă pe o scară largă jocul fascinant al efectelor luminoase și întunecate. În pictură acest ultim procedeu predomină în tehnica componistică a artiștilor, constituind unul din mijloacele de expresie de foarte mare importanță în tălmăcirea conținutului de idei și sentimente. Se tinde cu predilecție spre subiecte concepute în stil grandilocvent, cum au fost prezentările martirilor și extazul sfinților. Mult sprijinită de Contrareformă, arta barocă este înclinată spre un misticism de altă natură, senzual și nu ascetic ca acela al Evului Mediu. Monarhia o decretează ca artă de curte. Dar în ciuda acestor protectori din clasele suprapuse, barocul a cunoscut și alte tendințe : gustul spre studiul mișcării și mai cu seamă pentru analiza psihologică. Sfîrșitul acestei noi orientări reprezintă un decadentism, o fază alexandrină, mai puțin convingătoare.

În muzică, toate elementele discursului ca melodie, armonie, ritm, timbru, se subordonează acestei noi directive și facilitează conturarea unor opere dense și saturate, cu o cristalizare a tonalităților prin cadențe pregnante ; se introduce conceptul armonic major-minor și se remarcă în același timp părăsirea în mare măsură a conceptului modal, se preferă o ritmică încărcată ce realizează o simetrie în asimetrie și o varietate timbrală nouă, strălucitoare, ce înlătură însă puritatea culorilor vocale și instrumentale.

Credem că ar fi fost în acest sens în avantajul lucrării să se dezvolte puțin și latura estetică a barocului muzical.

În continuarea amplei cărți, reprezentanții barocului muzical italian și francez ne sînt înfățișați în mod concis, dar niciodată schematic sau simplist și tocmai de aceea aspectul de „ghid" ne apare foarte pregnant. Apoi se trece la exponenții barocului muzical din alte țări și mai ales la cel german, ce atinge punctul culminant al acestei epoci. Considerăm mai ales tălmăcirea *„Concertelor brandenbur-*

gice" de J. S. Bach deosebit de realizată şi în acest caz prin laconismul exprimării şi tratării în general !

Poate s-ar fi cuvenit a se arăta în mai mare măsură legătura dintre „Baroc" şi „Renaştere".

Nu mai puţin interesant ne apare capitolul „Drumuri spre clasicism". Şi în această privinţă autorul urmăreşte itinerariul întortochiat parcurs de italieni şi apoi de celebra şcoală de la Manheim. O izbutită intercalare o constituie creaţia fiilor lui J. S. Bach. Punctul culminant al capitolului ne apare în secţiunea „Clasicismul vienez". Am fi nedrepţi dacă nu am evidenţia medalioanele închinate cu „sfinţenie" simfoniilor lui Haydn şi Mozart, făcute cu o sobrietate mergînd pînă la austeritate. Nu poate să nu te impresioneze acest stil apropiat într-un fel de expresia nudă a unui Faulkner sau Bechett, departe de orice stil decorativ „Baroc" sau de nedoritul stil dulceag, ce tinde către o falsă literaturizare.

Dar cîţi muzicologi înţeleg acest lucru ?... Mulţi preferă stilului concis şi ştiinţific, pe acela al biografiei romanţate.

Analiza simfoniilor de Beethoven, dar mai ales corelaţiile dintre acestea şi alte creaţii ale titanului de la Bonn, precum şi subtilele „trimiteri" ale lui Wilhelm Berger la unele considerente literare, filozofice şi istorice ale epocii, fac din acest studiu unitar ca un monolit de granit, o pagină admirabilă în muzicologia românească a zilelor noastre. Cu alte cuvinte, se evidenţiază dimensiunea „seriosului" !

Poate că ar fi fost atrăgătoare şi înfăţişarea unor contradicţii ivite în simfoniile 3 şi 9. Astfel, cu privire la analiza simfoniei a 3-a — ne referim la expoziţie — sînt încă purtate discuţii de un caracter dialectic în legătură cu apariţia punţii şi a grupului de idei din tema a 2-a. La fel şi în simfonia a 9-a. Mult discutat este şi un anume dezechilibru arhitectural al acestor lucrări, după părerea noastră justificat şi prezent datorită faptului că Beethoven simţea nevoia exprimării unor idei noi, dar tehnica componistică a vremii — orchestra de pildă precum şi alte elemente — nu-i oferea ceea ce dorea. Şi astfel nu o dată se produc „asonanţe" între conţinut şi formă. Şi totuşi muzica te convinge pe deplin !

Pe de altă parte, aspectele înnoitoare şi expresive ale limbajului sînt evidente. Spre exemplu, aspectul politonal din prima parte a simfoniei a 3-a — ne referim la suprapunerea chiar la început de „tonică — dominantă" — precum şi multe altele creează universuri sonore cu totul aparte, nebănuite, încă neutilizate în simfoniile anterioare. Nemai vorbind de asperitatea polifoniei sau de „spargerea" formei de tip simetric.

Interesantă ne apare o referire a lui Werner — în cartea sa închinată lui Stockhausen — la aspectul ritmic beethovenian.

Beethoven rămîne un inovator în ceea ce priveşte ritmul. Legea lăuntrică a muzicii lui Mozart constă în aceea că ritmica se emancipează, că ea poate urma alte căi decît cele ale armoniei. În schimb, la Beethoven ritmica ajunge la anumite clişee de expresie şi prin aceasta pierde autonomia sa ca funcţie formală. În opera tîrzie a lui Beethoven — mai ales în cvartete — situaţia aceasta se schimbă prin utilizarea formulelor polifonice suprasaturate. Varietatea ritmică devine din ce în ce mai mare prin folosirea asimetriei în simetrie şi a altor procedee — recurenţe ritmice, diminuări şi augmentări, — care ca şi în cazul unor piese de Bach, ale compozitorilor medievali, prevestesc muzica lui Stravinski, Bartok, Enescu, Messiaen.

Varietatea timbrală la Beethoven este de-a dreptul uimitoare ! Ce deosebit ne apare acest element în cvartele sale în comparaţie cu Haydn sau Mozart... Instrumentaţia transformă discursul muzical într-o adevărată orchestră, cu ingenioase procedee îmbinate cu multă fantezie. Nu putem să nu citäm cîteva cum ar fi dublele corzi, — devenite uneori stridente, dar expresive — figuraţia abundentă, punerea în valoare a registrelor extreme, întreruperi bruşte, care accentuează natura dialectică a limbajului, varietatea nuanţelor şi mai ales violenţa sonorităţilor, prezente în situaţiile cele mai dramatice.

Amestecul violent de „vechi" şi „nou" în muzica beethoveniană, fac ca aceasta, în pofida expresiei sublime, să ne prezinte un limbaj mai puţin echilibrat în comparaţie cu acela al lui Mozart sau Haydn. În acest sens subtilitatea de analist a lui Wilhelm Berger ne-ar fi putut oferi interesante clarificări. Tot ca o chestiune subiectivă ţinem să semnalăm faptul că autorul a plasat centrul de greutate al studiului asupra simfoniilor de Beethoven. În ceea ce ne priveşte l-am fi situat la capitolul închinat simfoniilor mozartiene. Foarte clar ne este documentată criza clasicismului.

„Criza clasicismului se manifestase încă în primul deceniu al secolului XIX, deşi anumite semne se conturaseră mai de mult. Erau semne latente care au culminat în cele din urmă spre sfîrşitul deceniului al treilea. Era firesc ca fenomenele de criză să se evidenţieze în genurile cele mai avansate şi complexe ale muzicii instrumentale, în simfonie, sonată şi cvartetul de coarde. Şi aceasta într-un moment în care muzica destinată scenei — opera în varietatea genurilor ei, muzica cu substrat sau funcţie programatică : uvertura, piesa de legătură dintre acte etc., în bună măsură autonomizate în viaţa de concert — ca şi genurile vocal-camerale în frunte cu liedul — aflat în excepţională dezvoltare — dovedeau imense posibilităţi neepuizate. Din nou, genurile vocale şi întregul lanţ al legităţilor inerente lor erau menite a cristaliza noi modalităţi în organizarea muncii, a marilor forme muzicale".

Rîndurile despre Schumann ni se conturează ca fiind foarte semnificative : „Preţuind la justa lor valoare inovaţiile aduse în muzica simfonică de Hector Berlioz, Schumann — entuziastul promotor al ideilor inovatoare aduse de marii compozitori romantici — descoperind printr-o împrejurare fericită Simfonia în do major de Franz Schubert, anunţă cu inima plină de bucurie şi nestărmurită admiraţie existenţa unui nou astru pe firmamentul simfoniei. De atunci exista un nou termen de comparaţie. Şi, fără tăgadă, simfoniştii romantici s-au folosit de el".

Ar fi multe de relevat în acest capitol realizat cu multă fantezie şi spirit creator. Se detaşează în mod deosebit medalionul „Franz Schubert", din care redăm concluzia finală :

„Concepţia prin care Schubert încheie testamentul său pe tărîmul simfoniei, stă finalmente sub semnele clasicităţii. Deopotrivă ultimul în rîndul clasicilor vienezi şi primul în rîndul romanticilor, uriaşă personalitate creatoare alături de Haydn, Mozart şi Beethoven, cel mai adînc dintre muzicienii unei epoci pe care o înaugurează printre primii, creator de opere desăvîrşite, Schubert îşi împlinise menirea.

Tragismul vieţii sale avea să fie destrămat, eliberat, compensat şi luminat prin opera sa, imensă şi înălţătoare, de clasică măreţie".

Autorul repune în discuţie dualismul şi sinteza clasico-romantică.

S-a scris mult despre clasicism și romantism, uitîndu-se însă că în realitate nu întîlnim niciodată un fenomen artistic pur. Există „romantici-clasici" și „clasici-romantici", iar asemenea tipuri pot fi citate prin Racine, arta elină și multe alte exemple grăitoare. Deci noțiunile de „clasicism" și „romantism" se prezintă ca 2 tipuri ideale, identificabile numai la analiza în retortă.

Privită prin altă prismă, arta clasică este a creatorului care poartă în sine un critic, pe care-l asociază intim lucrărilor sale. Astfel Paul Valéry susținea că există un Boileau în Racine „sau o imagine a lui Boileau" ! [1])

Orice clasicism înseamnă indiscutabil o reacție împotriva unui romantism anterior și esența constă tocmai în faptul că vine după acesta. În consecință trebuie să admitem că ordinea apare după dezordine, puritatea și grija pentru formele laconice, dăltuite cu migală, după suprafețele tulburi, adesea supradimensionate, unde fantezia și nu rațiunea conduce pe creator în realizarea operei de artă, Clasicii pierd aparent sub un anume aspect în ceea ce privește bogăția ideilor și sentimentelor, în dinamismul ritmului cu care se desfășoară lucrarea respectivă, dar cîștigă în profunzime, în apropierea de adevăr, în calitatea tehnică și eliminînd facilitatea, pathetismul exagerat, inconstanțele și impuritățile stilistice, fantasticul, imprimă operelor un accentuat echilibru, un spirit de raționalitate și intelectualism. În acest fel creația spontană cedează locul celei premeditate, și poate de aceea opera clasică suportă reluări, chiar și în ritmuri lente, în timp ce opera romantică nu rezistă întotdeauna analizelor amănunțite ale unui *spirit* rafinat și adînc.

Goethe definea clasicismul ca expresie a „sănătății", iar romantismul ca fiind ceva „maladiv".

În altă ordine de idei, după George Călinescu, clasicul este „abstract" etnicește, fără patrie și rasă, romanticul este un rasial, urmînd destinele unei ginți". În concluzie clasicul este de „națiune clasică", tipul anticului grec, iar romanticul își are apartenența printre anumite națiuni. [1])

Și totuși ar fi o imensă eroare să diminuăm sau să neglijăm gigantica forță de expresie pe care o degajă spiritul romantic, cu toată dezordinea sa, căci el îți dă marii „fiori". De altfel Victor Hugo cînd salută apariția unui autentic poet, remarcă în același timp și un nou „fior", un artist ce sparge simetria formelor, pentru a le adecva unui nou conținut, cu interes istoric, cu preocupări pentru justiția socială.

După cum am mai spus, noțiunile se întrepătrund.

Oare antichitatea, de esență clasică, nu conține pete romantice, Evul Mediu, romantic prin excelență, nu apelează la formele clasice, Renașterea nu poate fi considerată ca o gigantică eră neoclasică cu mari tulburări și pasiuni romantice și în sfîrșit agitatul nostru veac nu e romantic, cu înclinări evidente spre baroc ? (Ne referim la baroc, considerîndu-l ca avînd o structură rațională, reluînd în acest fel cu sensuri noi primele date ale clasicismului).

Muzicologul Ștefan Niculescu în studiul său închinat Simfoniei de cameră, de George Enescu, observă un fenomen asemănător : [2])

„Elementele contradictorii ale limbajului muzical enescian, dar care prin sinteza lor dau unitate și complexitate stilului compozitorului, sînt : clasicismul în formă și romantismul, apoi expresionismul (colorat foarte special cu elemente lirice, confesionale, intime) în conținut".

Același dualism estetic poate fi remarcat și la creatori ca Baudelaire, Brahms, Webern, și mulții alții.

Wilhelm Berger ne-a dovedit că rămîne în continuare un muzician multilateral. El este unul dintre acei muzicologi pentru care opera de artă este ceva grav, raportată la conținut și nu la efecte de formă și care dorește sincer să se identifice întotdeauna cu ceea ce a dorit să exprime compozitorul. Și în acest fel el a înțeles sensul celor spuse cîndva de Dinu Lipatti : „Nu vă serviți de muzică, ci serviți-o" !

DORU POPOVICI

[1] Vezi „Introducerea" lui Paul Valéry la ciclul „Les fleurs du Mal" de Baudelaire — „colection prose et vers", 1933, Paris.

[1] Vezi George Călinescu : prefața la *„Impresii asupra literaturii spaniole"*.

[2] „Aspecte ale creației enesciene în lumina Simfoniei de cameră" — studii de muzicologie, ed. muz. a Uniun. Compozitorilor din R.S.R., București, 1965.

COLEGIUL REDACȚIONAL

Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef).

C-da 5158

Cuprinsul

Nobila misiune a creației artistice (Dezbaterile comitetului lărgit al Uniunii compozitorilor) 1

Grigore Constantinescu
Șantier 8

★

Mărturii despre Constantin Brăiloiu 11

Ion Vicol
Însemnări despre arta interpretării 13

PE TEME DE ÎNVĂȚĂMÎNT

Gabriela Munteanu
Educația muzicală a copiilor preșcolari 19

CONCERTE — SPECTACOLE

V. Cristian
Tribuna tinerilor soliști 22

A. Porfetye
Ciclu Bach 22

Al. Colfescu
Concert coral 23

J.-V. Pandelescu
Secvențe ieșene 24

Constantin Palade
Filarmonica „Moldova" în turneu la București 27

Gh. Firca
Filarmonica timișoreană în R. P. Bulgaria 27

Gr. Panțîru
Recenzie 29

DE PESTE HOTARE

Gh. Costinescu
Confluențe milenare 34

Gr. C.
Impresii de călătorie, de vorbă cu Lisette Georgescu 36

★

Dialog despre opera contemporană 38
Din toată lumea 42
Prezențe românești 43
Cifre semnificative 43
Actualitatea internațională 44

Doru Popovici
O interesantă contribuție la cunoașterea muzicii simfonice clasice 45

Sommaire

La création artistique et sa noble mission. (Débats au sein du comité élargi de l'Union des Compositeurs) 1

Grigore Constantinescu
Chantier 8

★

Temoignages sur Constantin Brăiloiu 11

Ion D. Vicol
Notes sur l'art de l'interprétation 13

THÉMES D'ENSEIGNEMENTS

Gabriela Munteanu
L'éducation musicale des enfants avant l'âge scolaire 13

CONCERTS — SPECTACLES

V. Cristian
La tribune des jeunes solistes 22

A. Porfetye
Le cycle Bach 22

Al Colfescu
Concert choral 23

J.-V. Pandelescu
Séquences de Iassy 24

Constantin Palade
L'orchestre Philarmonique „Moldova" en turnée à Bucarest 27

Gh. Firca
L'orchestre Philarmonique de Timișoara dans la R. P. de Bulgarie 27

Gr. Panțîru
Compte-rendu 29

DE L'ÉTRANGER

Gh. Costinescu
Confluences milénaires 34

Gr. C.
Impressions de voyage, entretien avec Lisette Georgescu 36

★

Dialogue sur l'opéra contemporain. 38
Du monde entier 42
Présences roumaines 43
Chiffres significatifs 43

Doru Popovici
Une intéressante contribution à la connaissance de la musique symphonique classique 45

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

muzica

ANUL XVIII
Nr. 4
APRILIE 1968

Anchetă internațională

Drumurile muzicii contemporane

(în exclusivitate pentru „Muzica")

Propunîndu-ne să oferim cititorilor cîteva opinii asupra evoluției artei contemporane, am adresat unor muzicieni români și de peste hotare rugămintea de a răspunde la următoarele întrebări.

1. *Unde duc drumurile muzicii contemporane?*
2. *Ce legături pot fi stabilite între marile tradiții ale muzicii europene și căutările creatorilor contemporani?*
3. *Ce sugestii credeți că pot oferi compozitorilor, experiențele întreprinse de pictorii, scriitorii, arhitecții, cineaștii zilelor noastre?*
4. *Cum vedeți problema caracterului național în artă?*
5. *Ce mijloace credeți că trebuie folosite pentru apropierea ascultătorilor de înțelegerea mesajului creațiilor contemporane?*
6. *Credeți că în procesul creației muzicale, materialul sonor poate fi organizat pe baze subiectiv-empirice sau devine esențială folosirea aparatului matematic?*
7. *Ce impresie v-au lăsat lucrările românești pe care le-ați ascultat? Ce loc credeți că ocupă aceste lucrări în peisajul componistic contemporan?*

SZABOLCSI BENCE

Premiteți-mi să vă răspund în linii mari la întrebările formulate în scrisoarea dv., întrucît, în mare parte, ele depășesc cercul de probleme în care aș îndrăzni să mă consider competent.

După părerea mea, eforturile muzicale de astăzi, chiar cînd sînt experimentări și constituie numai o canava, *se dovedesc în tot cazul necesare, mai ales din punct de vedere istoric.* Evident, în momentul de față încă nu se poate prevedea ce anume se va menține din acestea într-o viitoare sinteză muzicală.

Experimentînd lăsăm întodeauna, pentru un timp, tradițiile pe un plan secundar. Mai tîrziu, cînd totul se va sedimenta, ele vor fi puse din nou în valoare. Socot însă că în cazul de față este incontestabil faptul că această reînviere a tradițiilor nu va fi identică tradițiilor originale.

Desigur că nu poate fi contestat faptul că în toate aceste eforturi, unele caracteristici pot fi comune artiștilor plastici, scriitorilor și muzicienilor.

Multe depind evident de întrebarea care anume domenii ale vieții intelectuale va fi primul menit să ajungă la rezultate valabile și să le cristalizeze în forme definitve.

Este cert pe lîngă aceasta că specificul național, chiar dacă slăbește din cînd încînd, se evidențiază în același timp în eforturile unor creatori contemporani și nu este exclus ca în viitorul apropiat să recapete o nouă forță.

Unele instrumente utilizate de muzica nouă sînt evident necesare pentru o parte din experimentări.

Spre regretul meu, nu cunosc prea bine muzica românească modernă, totuși, cînd am avut ultima oară prilejul (București, 1962)

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

de a face cunoștință cu creațiile compozitorilor români, *am rămas cu foarte bune impresii despre eforturile românești, din trecut și de acum*. Am avut deasemenea posibilitatea de a face cunoștință cu muzica populară românească, aceea despre care era entuziasmat și Béla Bartók și al cărui minunat material păstrat la Institutul de Etnografie și folclor l-am putut aprecia. Vă rog să amintiți cu acest prilej colaboratorilor acestui instiut că le-am păstrat cele mai bune gînduri.

TOMAS MARCO (Madrid)

1. O întrebare la care nu e ușor de răspuns. În primul rînd, pentru că dacă s-ar ști în mod sigur încotro ne îndreptăm, de pe acum s-ar și găsi cineva care să fie *acolo*, cu atît mai mult cu cît nu se pot da asigurări despre diversele tendințe că se îndreaptă *toate* spre același tel.

În tot cazul, după părerea mea, muzica merge spre o eliberare absolută a materiei sonore ca și spre o integrare mai puternică a artei cu viața. Înainte, muzica se adresa mai degrabă sentimentului ; un progres l-a constituit faptul că a început să se adreseze în primul rînd urechii și inteligenței, iar acum sarcina constă în aceea ca ea să se adreseze întregii ființe omenești, ca unitate fizică, ideatică și mintală.*De altfel. muzica la fel cu celelalte arte trebiue să încerce a explica omul în fiecare moment istoric.*

2. O legătură foarte strînsă, căci căutările actuale nu sînt decît continuarea unei serii perpetue de cercetări. Sînt tot atîtea relații între muzică și tradiție ca și între cultură în general și cultura personală, sau între istorie și ideile actuale sau precedente. Dar nu trebuie să uităm că această legătură istorică este totdeauna supusă evoluției și dialecticii, precum și faptul că tradiția nu are după părerea mea nimic fix și imuabil... În acest sens, noi de asemenea reprezentăm tradiția, pentru noi înșine, în decursul anilor și, în tot cazul pentru cei care ne vor urma. De altfel, nu cred că în linii mari poziția înnoitoare a creatorilor actuali este diferită de cea pe care au avut-o Monteverdi, Mozart, Beethoven, Wagner sau Debussy. De aceea cred că întărirea și mai strînsă a legăturii cu tradiția este un imperativ continuu al nostru.

3. Asemenea relații mi se par vitale ; omul nu este o ființă izolată și creația artistică de asemenea. Cu atît mai mult, cu cît în momentul de față lumea și activitatea umană recunosc cu foarte multă dificultate frontiere rigide, iar frontierele dintre arte nu sînt rigide. Pentru mine este extrem de important să fiu la curent cu preocupările din alte arte.

În lumea de azi, un compozitor închistat exclusiv în lumea sa muzicală nu poate fi un adevărat creator.

4. Privesc această problemă atît din punctul de vedere al artei cît și al vieții. După părerea mea, uniformitatea continuă a vieții prin progresul civilizației ne conduce spre un limbaj universal, spre preocupări creatoare de nivel universal. Dar caracteristicile naționale, educația și tradiția fiecăruia sînt de asemenea prezente. Dacă o operă de artă este cu adevărat valabilă, ea se va exprima în primul rînd într-un limbaj universal, iar după aceasta, ea va exprima toate particularitățile naționale și pe urmă experințele particulare esențiale ale autorului și mediului său.

Dar a fi „național*ist*" *ca atare* este tot atît de inutil ca și a dori în mod abstract să fii universal.

5. În primul rînd să ajungi la un nivel satisfăcător de cultură. Lumea actuală este atît de complexă încît pentru fiecare dintre noi este necesară o înaltă și multilaterală pregătire. Dacă economia sau știința nu stau la îndemîna oricui fără o pregătire de specialitate, nu știu de ce arta ar putea sta la îndemîna primului venit. Aceasta nu însemnă că arta este destinată unei minorități, deoarece, ca reflectare a omului de azi, ea este destinată potențial tuturor oamenilor prezentului.

Pentru această „înțelegere" e necesară însă o înaltă pregătire estetică. Și aceasta este sarcina criticilor și teoreticienilor care, pînă

acum, se preocupă după părerea mea mai mult de critica operei și de virtuozitatea ideilor decît de formarea cu adevărat a publicului.

6. Ambele. Nu poate fi separat procesul de ordonare de cel al sensibilității artistice. Matematica este importantă în muzica zilelor noastre, desigur, dar ea singură nu justifică opera. De altfel, subiectivismul empiric continuă, fiind util pentru reflectarea artistică asupra lumii, dar el singur nu poate conduce astăzi nicăeri. A creia operă de artă înseamnă a fi un om integral...

7. Trebuie spus că din păcate la noi, în Spania, muzica românească nu este prea bine cunoscută sub aspectul său istoric, cu excepția marelui Enescu.

Noii compozitori români se îndreaptă cu repeziciune spre a-și găsi locul în panorama sonoră mondială. Din ceea ce cunosc, mă simt foarte impresionat de creațiile lui Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah și Mihai Mitrea Celarianu. Iar apoi operele lui Costin Miereanu și Alexandru Hrisanide mi se par dintre cele mai importante pe care le-am audiat în ultimii ani. În măsura posibilităților mele, am intenția să le fac cunoscute în Spania.

EMIL HAJEK (Belgrad)

1. Cred că prima problemă a anchetei este cea mai importantă și totodată cea mai cuprinzătoare.

Mă întrebați care sînt drumurile muzicii contemporane? Răspunsul că aceste drumuri duc spre necunoscut ar fi cel mai ușor, cel mai simplu și ar corespunde opiniilor noastre, ale muzicienilor de veche formație.

Este cunoscut faptul că curentele muzicii actuale atrag un număr din ce în ce mai mare de tineri muzicieni cărora li se pare că limbajul muzical elaborat în trecut pe baza tonalității este epuizat și incapabil să exprime un conținut nou al gîndirii muzicale. Această convingere se manifestă în ciuda faptului că muzica tonală s-a eliberat în decursul timpului de toate stereotipurile trecutului, modernizîndu-se la maximum.

Trebuie să ținem seama de această atitudine a tinerilor și să înțelegem izvoarel noilor sonorități și modul lor de folosire, fără nici un fel de prejudecăți.

Ascult cu atenție noile compoziții. Ele au deja entuziaștii lor, forumurile lor, festivalurile lor. Este o muzică de „suflu scurt", constînd mai mult din pauze decît din fraze muzicale continui, bazîndu-se mai mult pe improvizație decît pe arta componistică, orientate mai ales către dorința de a uimi prin insolitul combinațiilor sonore și cromatice. Muzica acestor tineri este într-un cuvînt „o muzică a nervilor încordați" (uneori pînă la maximum). Dar *a la longue* „obosești", și te simți cuprins de un sentiment plictisitor... Publicul pierde interesul căci el nu poate asocia într-o imagine mulțimea sunetelor ce par a fi alăturate din „întîmplare". Ascultînd această muzică el rămîne cu impresia că nu a avut prilejul să-și îmbogățească seria experiențelor sale muzicale...

2. Tradiția, mă gîndesc la marea tradiție, unește diferitele etape ale dezvoltării gîndirii muzicale. Muzica atonală a lui Schönberg indica la începutul veacului doar un proces natural care ducea la pierderea principiului tonalității în compoziție. Dodecafonia, noua formulă care se bazează pe o serie de 12 sunete, a pierdut foarte repede caracterul ei viguros. Ea nu a rezolvat problemele arhitecturii muzicale în timp.

Am aflat cu toții că Boulez l-a prezentat pe Wagner la Festivalul de la Bayreuth... Vedeți, moderniștii își fac de asemenea o plăcere integrîndu-se în tradiție...

3. Asocierea artelor de cele mai diferite orientări, exista din cele mai vechi timpuri în teatru. Filmul contemporan folosește în modul cel mai creator muzica contemporană, caracterul ei emotiv, mișcarea coloristică și posibilitatea de a sublinia ideile „ecranului".

4. Mă gîndesc că Bartók este ultimul mare creator care a folosit în opera sa intonațiile naționale. După părerea mea, spiritul universal dominant în muzica contemporană se îndepărtează constant de ceea ce poate aminti coloritul local.

5. În sălile de concert ce se găsesc sub direcția unui organism oficial, muzica contemporană pătrunde cu greu.

Publicul nu renunță de bună voie la piesele marii literaturi muzicale cu care s-a obișnuit și pe care le ascultă în interpretarea unor reputați șefi de orchestră și soliști.

Publicul acceptă cu greu tot ce este nou și nu permite întotdeauna să i se lărgească repertoriul oferit.

Muzica contemporană se afirmă în prezent în forumuri speciale și în festivaluri unde domină singură sau în compania unor predecesori care au dobîndit o deosebită reputație, ca Strawinski, Honegger, Bartók și alții.

În momentul în care se va realiza o alegere în frecventa reluare a repertoriului muzicii moderne, bătălia va fi cîștigată. Dar după părerea mea, mai sînt necesari mulți ani pînă atunci...

6. Au fost făcute, din mai multe puncte de vedere, experiențe pentru folosirea aparatului matematic.

Științele și artele caută drumuri comune. Poate că le vor găsi...

7. George Enescu este fără îndoială cel mai mare muzician român. În afara vastei sale activități ca violonist, pianist, dirijor, pedagog, el a desfășurat o largă operă creatoare înglobînd o sumă întreagă de lucrări muzicale mai mari sau mici.

Am avut bucuria să cunosc o parte din creația enesciană la Festivalul bucureștean din anul 1964. Ea demonstrează, în conținut și în formă, o mînă de maestru, o remarcabilă originalitate care au asigurat operei enesciene un succes depășind frontierele țării sale.

Am cunoscut de asemenea multe lucrări românești în cadrul concursului „George Enescu". Tineri pianiști din întreaga lume au interpretat lucrări de Mihail Jora, Sigismund Toduță, Tudor Ciortea, Adrian Rațiu cu o deosebită plăcere, pentru că erau scrise cu o înaltă măiestrie, cu un ireproșabil gust artistic. Îmi amintesc și acum impresia de neuitat pe care mi-a lăsat-o într-unul din concertele Festivalului Triplu Concert de Paul Constantinescu în interpretarea fraților Gheorghiu și a lui Radu Aldulescu.

Mă folosesc de acest prilej pentru a ura durabile succese școlii componistice românești.

ROLF LIBERMAN (Hamburg)

1. Nu-mi pot imagina în nici un fel unde duc drumurile muzicii contemporane.

2. Istoria ne-o va demonstra, sîntem prea în miezul ei...

3. Nici un fel de sugestii.

4. Muzica este o artă internațională.

5. Să cîntăm creațiile contemporane permanente și publicul va începe să le iubească.

6. Ambele căi sînt posibile.

7. Muzica românească, ca pretutindeni, are și aspecte convenționale și avangardiste...

IRVING LOWENS (Washington)

Încerc să vă răspund la recenta dvs. scrisoare în care-mi solicitați printre altele părerea despre muzica și muzicienii români.

Lucrul cel mai remarcabil în legătură cu muzica românească este progresul uimitor înregistrat între 1962 și 1967. În acești 5 ani, compozitori români ca Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Aurel Stroe și Ștefan Niculescu au realizat uimitori pași înainte, iar generația și mai tînără (ca de pildă, Hrisanide, Mitrea Celarianu și Țăranu) li s-a alăturat. Am cunoscut pentru prima oară muzica românească în 1964, în timpul vizitei mele la București, pentru a participa la cel de al

III-lea Festival „Enescu". M-am întors foarte impresionat de ceea ce am audiat acolo și am scris despre muzica românească nu numai pentru ziarul la care lucrez, dar și la alte diferite reviste americane de specialitate. Dar giganții pași înainte realizați de compozitorii dv. între acel an și cel de al IV-lea Festival „Enescu" (la care am avut cinstea să particip în cadrul Simpozionului de muzicologie) este după părerea mea, foarte important. *Cînd muzica de înalt nivel compusă în țara dvs. va deveni în cele din urmă cunoscută în occident sînt convins că va fi acceptată cu rapiditate, și România va depăși în stima ce i se va acorda, țări ca Polonia și Iugoslavia.*

Îmi apare în mod evident faptul că compozitorii dvs. sînt puternic influențați de teoriile estetice ale marelui dvs. sculptor Brâncuși, și în multe cazuri, de ceea ce emană de la o serie de creatori ca Messiaen, Cage, Boulez și Varèse. Creația compozitorilor români posedă o anumită spontaneitate a atracției, precum și capacitatea de a comunica nemijlocit, ceea ce o deosebește de creațiile multor altor curente de avangardă. Aceasta se datorează poate într-o oarecare măsură și caracterului național românesc ce mi s-a părut călduros și plin de sinceritate, caracter vizibil în toate lucrările pe care le-am ascultat.

Vreau să declar că mă bucură volumul sporit și în continuă creștere al schimburilor culturale dintre cele două țări ale noastre. Nu cred că americanii să cunoscă prea bine muzica dvs. și prezența în țara noastră a unor distinși muzicieni români ca Theodor Grigoriu, Anatol Vieru, Emil Simon și Ion Baciu (pe toți îi consider ca buni prieteni personali) va contribui să risipească ignoranța noastră. Totodată, ei vor duce înapoi în patrie cunoașterea nemijlocită a muzicii americane și a vieții muzicale de aici.

Consider sănătos și pozitiv acest schimb pentru toți. As mai adăuga că, personal, nu-mi precupețesc eforturile pentru a asigura continuarea schimbului de personalități muzicale dintre S.U.A. și România.

După părerea mea, compozitorii români contemporani creiază o operă de adîncă originalitate.

În următorii cîțiva ani, pe măsură ce auditorii occidentali se vor familiariza cu creația lor acest fapt va deveni tot mai evident.

WERNER EGK (München)

1 și 2 — Drumurile muzicii contemporane duc în direcții diferite. Cît timp mai „servește" societatea, muzica mai poate constitui în forma ei evolutivă și revolutivă continuarea marii tradiții muzicale europene.

Acolo unde lipsesc aceste condiții sînt valabile cuvintele lui Bakunin : „Distrugerea este o poftă creatoare".

3. Arhitectura dă un puternic impuls muzicii în primul rînd prin legătura ei nemijlocită cu aspectul static al lucrurilor și prin tendința axiomatică spre prelucrarea justificată „din punct de vedere financiar" a „materiei".

Pictorii și într-o măsură mai mică și scriitori și cineaștii sînt în aceeași situație ca și muzicienii putînd să se dăruie unei disocieri și izolări lipsite de legi, dar cu condiția de a găsi pe cineva care, independent de vreo „comandă socială", să preia finanțarea experimentelor lor.

4. Esperanto nu este totuși o limbă...

Eschimoșii care compun în stil napolitan sînt caraghioși...

5. Nu poți avea nici dragoste, nici înțelegere pentru un lucru care ți-e impus. Pentru a cîștiga publicul larg trebuie să ne gîndim la el ca la un colaborator...

În nici un caz nu poți să disprețuiești publicul sălilor de concert și în același timp să-l cîștigi și să-i pretinzi prețuire...

6. Noul material acustic este în cea mai mare măsură de nefolosit din punct de vedere muzical. Efectele care au apărut în urmă cu ani senzaționale, s-au demonetizat între timp și sînt acum abia utile filmului, solicitărilor industriale, muzicii de fond...

Bineînțeles că astăzi, ca și întotdeauna, cercetările asupra proprietăților sonore ale unor materiale reprezintă o sarcină a fizicienilor iar alegerea, selectarea acestora o problemă a muzicienilor.

Tot atît de bineînțeles este faptul că nu e posibil un proces de selectare prin înclinații subiective ci numai prin folosirea cu fantezie creatoare a legilor muzicii, cu conștiința legăturii cu cerințele sociale.

7. Mi-e foarte greu să răspund la această întrebare pentru că este prea cuprinzătoare și nu aș vrea să repet ideile împărtășite presei românești în timpul ultimului Festival „George Enescu".

Dar aș vrea să subliniez doar puternica impresie pe care a avut-o asupra mea Oedip-ul lui Enescu, și cît de mult m-a impresionat participarea compozitorilor români la discuțiile internaționale asupra limbajului muzical.

V-aș aminti de asemenea puternica impresie pe care mi-a lăsat-o participarea publicului bucureștean la concertele de muzică contemporană ca și înaltul nivel al orchestrelor și corurilor românești.

ALEXANDRU HRISANIDE

1. Desigur că nimeni dintre noi nu poate afirma unde duc drumurile muzicii contemporane.

Un lucru mi se pare însă cert. Asistăm la o mare acumulare de mijloace care finalmente sînt sigur că vor concretiza o nouă artă a muzicii. Nu-mi dau seama dacă denumirea de „muzică" în vechiul ei sens se va potrivi acestui fenomen estetic dar fără îndoială că într-o lume dominată și construită pe coordonate științifice, alarma și panica unora este cu totul nejustificată în fața pătrunderii noilor mijloace științifice în tehnica artistică.

Departe de a fi îngrijorați de necunoșaterea acestor perspective, putem fi cred stăpîniți de bucuria că în creația muzicală ca și în întrega cunoaștere umană au loc mișcări tectonice care pot deschide ca în toate epocile de revoluție în gîndirea umană noi orizonturi, noi perspective pe drumurile spre noi sinteze.

Legăturile sînt multiple pentru simplul fapt că muzica contemporană nu a apărut ex *nihilo* ci drept o urmare firească, ineluctabilă, a întregii istorii a muzicii.

Cei care cred că dodecafonismul serial cu toate urmările lui care generează necontenit modalități noi de construcție muzicală sînt doar *căutări în sine*, simple și artificioase invenții muzicale se înșală, dînd înainte de toate dovada de necunoaștere a evoluției muzicii în anii de la încrucișarea ultimelor două secole.

Cromatismul wagnerian, îmbogățirea intervalică adusă de investigațiile modale ale reprezentanților noilor școli naționale (Enescu ne oferă de pildă unul din cele mai strălucitoare exemple), noile cuceriri ale cromaticii timbrale (ce încep cu Debussy, Skriabin, Mahler) infirmă dogmatismul uscat al acelora care absolutizează legile rezonanței naturale și raporturile ei cu muzica *demonstrînd că tot bagajul acumulat în decenii trecute erau ultime consecințe ale unor sisteme îndelung explotate ce nu puteau duce decît direct și evolutiv spre seismica muzicală la care asistăm.*

3. Din punct de vedere istoric, muzica a avut permanente tangențe cu celelalte arte.

Thenicile s-au înrudit, s-au influențat. De altfel, revenind la o idee mai sus enunțată, nu înțeleg cum conservatorii muzicii cer să rămînem pe loc în închise eșafodaje tonale și formale în condițiile în care în toate celelalte domenii artistice asistăm la o revoluție de profunzime ca tehnică, revoluție cu spectaculoase rezultate estetice!

Într-o epocă în care înrudirile dintre arte sînt mai puternice ca oricînd — epoca conturării unor viitoare sincretisme — (visate de

generații de muzicieni de la Gluck la Wagner spre exemplu) — un adevărat muzician este *istoricește* obligat să aibă radarurile îndreptate spre cîmpuri artistice vecine, sondînd și extrăgînd tot ceea ce este semnificativ nou, tot ceea ce este tehnic transportabil în zone sonore.

Investigînd în ultimii ani legile construcției grafice a unor lucrări plastice, am avut posibilitatea să imaginez noi parametri arhitectonici, vizibil pare-se în Sonata recent cîntată de Avy Abramovici și Cvintetul „M.P.5" aflat în studiul formației „Musica nova."

4. Tezele muzicologiei științifice românești sînt bine cunoscute din acest punct de vedere și nu trebuie să le repet.

Aș ține doar să subliniez faptul că cel puțin pînă în anul 1968, *nu cred să se fi scris o singură lucrare căreia să nu-i pot intui apartenența națională.* Fiecare dintre noi purtăm în codul genetic determinări secular stabilite, care, independent de tehnica folosită, de conceptul estetic, de stil, ne influențează categoric în fața portativului.

5. Sînt foarte multe lucruri de spus aci. Cred însă că în parte, ideile mai sus afirmate cumulează și un răspuns la această întrebare.

În condițiile în care ajungem la concluzia „științificității" căutărilor contemporane, în condițiile în care ne dăm seama că în ultimii 50—60 de ani au fost create valori muzicale la nivelul veacului trecut, avem obligația *etică* și *estetică* de a cultiva muzica zilelor noastre cu *prioritate* și *responsabilitate.*

După părerea mea, cred că nu trebuie să avem nici un fel de menajamente în fața unui public care frecventează viața artistică cu dorința unui divertisment facil, care nu este dispus să înțeleagă asimilarea noilor cuceriri ale culturii umane, care cere — ca și în orice domeniu al activității noastre — *efort cognitiv, curiozitate, răbdare.*

Aș dori odată să particip la o anchetă organizată de revista „Muzica" care să-și propună a analiza pe larg imensa cantitate de carențe dominante, mi se pare, în viața noastră muzicală, pe linia asimilării, valorificării, răspîndirii creației contemporane.

Organizatorii vieții de concert, organizatorii propagandei muzicale ar trebui să mediteze la eficiența activității lor, la necesitatea ca *toate programele muzicale să fie în pas cu timpul.*

Din acest punct de vedere este necesară la ora actuală, o revizuire sistematică și fără prejudecăți arhaizante sau moderniste a întregului program de învățămînt muzical în licee și Conservatoare încercînd să-i apropiem pe tineri de înțelegerea reală a universului sonor contemporan.

6. Ca și în toate domeniile cred că trebuie să ne ferim și aici de prejudecăți și de subiectivism.

Folosirea aparatului matematic este abia la început în căutările sonore. Rezultatele sînt interesante, încurajatoare.

Părerea mea este că viitorul ne va aduce însă la un mariaj artistic între legitățile ordonării sonore și caracterul probabilistic subiectiv.

7. Deși întrebarea este adresată în exclusivitate participanților străini la ancheta dv., aș vrea să folosesc prilejul acesta pentru a sublinia ideea verificată în prestigioase foruri interpretative (la care am avut bucuria să particip în ultimii ani) că școala componistică românească, pornind de la Enescu, și-a făurit drumuri proprii, originale, de adîncă substanță.

Noi stăm, la ora actuală fără îndoială pe poziții de prim-ordin în competiția valorilor artistice mondiale.

DAN CONSTANTINESCU

Aș inversa ordinea întrebărilor din cadrul anchetei dv. începînd să răspund la cea de a doua întrebare.

2. Fenomenul e contradictoriu. Pe de o parte, multora din elementele muzicii contemporane li se pot găsi puncte de plecare în istoria muzicii europene mai nouă sau mai veche. Pe de altă parte, efortul permanent din ultimul timp, de lărgire a cîmpului sonor, a deter-

minat intrarea în muzica europeană a unor elemente din alte culturi muzicale (asiatice, africane).

1. Dacă se va merge pe linia îmbogăţirii acestor elemente, atunci, după părerea mea, s-ar putea întîmpla ca drumurile muzicii contemporane să fie drumuri de plecare din Europa spre alte continente.

3. Curentele înnoitoare ale artei pătrund deobicei în muzică după ce s-au afirmat deja în pictură, poezie, literatură. Se poate deci afirma că celelalte arte au influenţat şi continuă să influenţeze — prin căutările lor — evoluţia limbajului muzical.

4. Caracterul naţional se manifestă, cred de-a lungul întregii istorii a muzicii prin ceea ce are el esenţial : un fel specific de a gîndi, de a simţi, care oglindeşte tot ce e mai profund şi caracteristic în psihologia unui popor.

5. Dacă amatorilor de muzică — prin programe de concert judicios întocmite, conferinţe, cărţi de popularizare etc. — li se va face o educaţie muzicală sistematică (şi în acest domeniu Radioul şi casele de discuri au un rol important), atunci cu siguranţă că publicul poate fi apropiat — încet dar sigur — de operele valoroase ale muzicii contemporane.

6. În muzica contemporană există mai multe căi de investigaţii. Pe una din aceste căi apare un moment cînd atît în determinarea cîmpului sonor cît şi în precizarea din ce în ce mai strictă a elementelor formale, matematica devine condiţie necesară. Dar nu şi suficientă. Şi acest drum nu le anulează pe celelalte.

CARMEN PETRA-BASACOPOL

1. Cu siguranţă că descoperirile importante ale fizicii şi ale matematicii precum şi frămîntările sociale care constituie caracteristica epocii noastre, influenţează atît conţinutul artei contemporane cît şi modul său de exprimare. În ceea ce priveşte finalitatea drumurilor în muzica contemporană, văd două posibilităţi : drumul celor ce neagă valoarea umană a muzicii şi care merge cu certitudine în gol şi drumul celor ce rezolvă problema creaţiei în funcţie de „criteriul moral al conştiinţei" *şi care în mod necesar duce spre o nouă evoluţie a muzicii.*

3. Pe baza legăturii fundamentale dintre arte, experimentele reuşite din orice domeniu artistic surescită imaginaţia compozitorului şi îmbogăţesc palmaresul lui de creaţie. În muzica românească un exemplu pozitiv este „Coloana infinită" a lui Tiberiu Olah, inspirată după lucrarea sculpturală cu acelaşi nume a lui Brâncuşi.

4. În creaţia oricărui compozitor trebuie să se simtă amprenta personalităţii sale şi a specificului său naţional. Uneori în creaţia contemporană, există tendinţa nefastă a tehnicismului şi a depersonalizării ceea ce determină o atare similitudine între compoziţiile tinerilor compozitori îndeosebi, încît nu se pot distinge unele de altele ; ele nu reprezintă nici o concepţie personală şi nu oglindesc nici una din multiplele frămîntări ale celor din jurul cărora trăiesc.

Îmi amintesc cu plăcere şi mîndrie de spusele compozitorului Marcel Mihalovici care fiind în juriul concursului internaţional de compoziţie de la Mannheim — Republica Federală a Germaniei — 1961, a recunoscut din sute de lucrări anonime, o compoziţie care ar fi putut aparţine unei compozitoare române : era vorba de Sonata mea pentru flaut şi harpă.

Am convingerea că numai printr-o adîncă ancorare în geniul creator al poporului nostru, numai prin inspiraţia din nesecata bogăţie spirituală a folclorului, cum a făcut Enescu, vom putea avea un loc important în muzica contemporană.

5. *Nu cred că există alt mijloc de a apropia publicul de creaţia contemporană decît acela de a crea o muzică vie, plină de măreţie şi un nobil umanism.* Publicul nu este indiferent faţă de lucrările noi ci numai faţă de compoziţiile aride şi lipsite de expresie.

6. Cred că ambele extreme reprezintă metode ineficiente. În procesul creaţiei muzicale intervine un raport just între coeficientul su-

biectiv și cel obiectiv de creație, ceea ce constituie legitatea compoziției respective în perfecta corelație dintre conținut și forma cea mai adecvată de exprimare (raport pe care-l regăsim la toți marii creatori. Să ne gîndim de pildă la „Arta fugii" a lui Bach).

Eșecul metodei subiectiv — empirice a fost demonstrat de istorie, care a îngropat numele celor ce în mod întîmplător au practicat compoziția. În ceea ce privește folosirea aparatului matematic în exclusivitate, rezultatele pînă în prezent sînt minime și nu ne lasă să întrezărim speranțe în obținerea unor lucrări muzicale majore.

7. În mod practic, lucrările românești ocupă încă un loc modest în concertul componistic contemporan ; puține lucrări românești, cu excepția celor ale lui Enescu, sînt cîntate în afara țării.

Un ziarist francez care ne-a vizitat țara cu ocazia Festivalului Enescu și care a reușit într-un inerval de timp scurt să cunoască un număr de creații prezentat de către Uniunea Compozitorilor (care oferă oaspeților aproape invariabil același program), își exprimă (în „Le Monde") aprecierile sale elogioase și propune ca aceste lucrări să facă parte din repertoriul concertelor europene.

Cred însă că sînt încă mulți compozitori valoroși care au un cuvînt important de spus în muzica simfonică și de cameră românească, dar care nu sînt popularizați oaspeților sau ei nu sînt destul de ambițioși de a veni cu orice preț în contact direct cu aceștia. După părerea mea, dacă mulți dintre acești compozitori retrași și modești dar valoroși vor fi cunoscuți, desigur că locul compozitorilor români în contextul creației universale, va fi cu mult mai important.

Anchetă realizată de
Iosif SAVA

(Va urma)

Crepusculul operei ?

de George Teodorescu

Nici unul din deceniile veacului nostru nu pare să fi fost mai propice pentru experiențe și căutări în domeniul atît de controversat al Operei, ca acest deceniu șapte. Recentele direcții, mereu înnoitoarele teritorii cucerite de teatru, muzică, pictură, tehnică, era firesc să asalteze și această artă care le sintetizează, subjugînd prin forța expresivității cîntecului omenesc — acest „cel mai bulversant și mai impur instrument muzical", cum îl numea recent o compozitoare americană.

Găsirea unui nou limbaj a impus deceniilor cinci și șase „teatralizarea" spectacolului, în sensul cel mai profund al interferențelor de : planuri, modalități de gîndire și de elaborare a „semnelor". Importantele realizări în simbolistica și arta poetică a reprezentației (datorate unui WIELAND WAGNER, GÜNTHER RENNERT, CARL EBERT), în experimentarea metodei „Musiktheater"-ului, legată mai ales de interpretarea realistă a solișTilor (WALTER FELSENSTEIN), în domeniul precizării căilor audio-vizuale experimentate cu ocazia operelor regizate exclusiv pentru micul-ecran (VÁCLAV KAŠLIK) ș.a., au făcut ca numeroase reluări cu opere de WAGNER, MOZART, VERDI etc., să egaleze valoarea transpunerilor shakespeariene semnate de un PETER BROOK. S-a consemnat chiar aportul direct al unor mari regizori de teatru : GIORGIO STREHLER, JEAN VILAR, LUCHINO VISCONTI, FRANCO ZEFIRELLI la Scala din Milano (Operă ce reface regia fiecărui spectacol după un an de la premieră), PETER HALL la Covent Garden, PETER BROOK la Metropolitan din New York, JEAN LOUIS BARRAULT la Opera mare din Paris (rămîne memorabil Wozzeck-ul său din stagiunea 1962).

Fiecare epocă nouă schimbă metodele de percepție ale vieții pentru a continua să perceapă viața, impunînd cu necesitate critica propriului său limbaj. „Scriitorul" — ca și compozitorul — „creează nu numai pentru a exprima anumite lucruri, cît mai ales pentru a se exprima într-un nou limbaj — să exprime acest limbaj și astfel să-și dovedească existența", spune JEAN MARIE DOMENACH. Operelor concepute pe un discurs muzical coerent — de la BERG, SCHÖNBERG, STRAWINSKY, la PRIKOFIEFF, POULENC, HENZE, MILHAUD, BRITTEN ș.a. — li s-au adăugat recent așa-zisele „anti-opere", ale unui PIERRE SCHAEFFER, HENRI POUSSEUR, MILKO KELEMEN, SEARLE, etc. Sînt cunoscute experiențele muzicale ale avangardei : de la structuralism la electronică, de la liberarea timbrală a zgomotului, la articularea infinitezimală. Compozitori ca DALLAPICOLA, PETRASSI, NONO, îndrăgostiți de vocea umană, au acordat o nouă expresivitate mariajului cuvînt-sunet. Grație posibilităților de sinteză, analiză, selecție, oferite de experiențele electronice, un compozitor ca LUCIANO BERIO, de exemplu, își propune eliberarea vocii de ceea ce o limita — imitarea sau rivalizarea cu un instrument —, înlăturarea frontierelor dintre „vorbit" și „cîntat" considerarea vocalelor și consoanelor ca structuri de sunete putînd fi „combinate", „legate", sau „dezvoltate" în alte structuri de sunete... Sînt poziții și căutări ce pot părea astăzi extremiste, desigur. Dar cine ar putea afirma că ele nu sînt primii pași ai unei noi sinteze lirice, care va oglindi epoca pe care o trăim ? Și aceasta nu pentrucă Opera ar fi ajuns azi într-un „moment crepuscular", din care doar talentul compozitorului PIERRE BOULEZ avînd ca libretist pe dramaturgul JEAN GENET, ar putea-o salva (revista v-germ. DER SPIEGEL *).

Ca regizor și practician, nu pot judeca drept un fenomen datorit imitației, sau modei, gîndirea unor compozitori contemporani, care includ consecvent în mijloacele lor de exprimare anumite tehnici, sau intervenții sceno-tehnice

*) Vezi și numărul anterior al Rev. „Muzica"

condiționînd reprezentarea lucrărilor respective — și pe care actuala concepție despre Operă le-ar socoti teribiliste. Un exemplu : pentru a se obține o senzație de groază ca în fața iminenței loviturilor unui destin neîndurător, la premiera cu INTOLERANZA de LUIGI NONO, jucată la Teatrul La Fenice din Veneția, realizatorii au însoțit anumite strigăte puncteiforme de angoasă, cu străfulgerarea unor planuri ascuțite de lumină ; ele perforau sala în proiecții abstracte, prin mijlocirea unui cărucior cu ecrane de proiecție care alunecau pe șine suspendate peste orchestră și dirijor, spre public, creind șocul, impactul audio-vizual caracteristic epocii actuale. În definitiv, datele vieții contemporane pun probleme noi tuturor simțurilor noastre. Altele erau aptitudinile de percepere a sunetelor în vremea lui Mozart de pildă, altele în societatea industrială a veacului XX. Educarea urechii este astăzi o simplă chestiune de decibeli.

Să nu ne mirăm că, alături de compozitori și regizori, fiolozofi și esteticieni propun spectacolului de Operă contemporană sondarea unor universuri noi, turburătoare. De o insolită actualitate apar operele epice ale lui BERTOLT BRECHT — opuse, pe baza unei consecvente doctrine, „operei culinare" burgheze, „operei divertisment" — la Staatsoper din Berlin : „Mahagonny" (KURT WEIL), „Lukullus", „Puntila și sluga sa Matti" (PAUL DESSAU). În 1965, la Colocviul de la Leipzig, filozoful ERNESTO GRASSI fundamenta realismul scenei dramatico-muzicale prin mijlocirea limbajului „teatrului cruzimei" creat de ANTONIN ARTAUD. Muzicologul englez ALAN SEYMOUR dezvoltînd — în legătură cu problema libretului — ideia unui nou concept de Operă, propune stilizarea „exotică" și ritualistică a genului, deschizînd operei drumul acelor regizori și dramaturgi care experimentează într-o nouă sinteză scenică (ca în montările pieselor „Paravanele" și „Negrii" de JEAN GENET, sau „Marat-Sade" de PETER WEISS) lumini-mișcare-dans-cîntec-culoare-pantomimă-ritual.

Mi se par aruncînd o lumină pasionantă asupra unor căi de urmat sau de combătut, prin mijlocirea creației — cele cîteva exemple menționate. (Nu poate fi vorba de pulverizarea acestei arte, cum se scrie deseori. Opera va continua să existe, însă doar pe treapta superioară a retălmăcirilor scenice moderne — calificate). Se propune, pentru atingerea țelului urmărit, o „praxis" eliberată de prejudecăți, lucidă, inteligentă, pasionată, dotată cu imensa forță de captare a acelor curente de plan secund și a acelor multiple aspecte de viață, care și-ar găsi corespondentul într-un nou limbaj, într-o nouă structură muzical dramatică. Chiar tehnica, știința, de pe treptele lor cele mai înalte, ar putea fi incluse. Mă gîndesc la „Spatio-dinamica", la „Luminodinamica" lui NICOLAS SCHÖFFER, sau la arta cinetică a unui VASSARELY, deja adoptate în cinematografie. (Negînd că ar exista o „criză a operei", compozitorul PENDERECKI declara, nu de mult, că : „Vremea noastră este perfect adaptată operei, cu condiția ca aceasta să devină un spectacol total și să se servească de tehnicile moderne ale cinematografului, ale artelor paralele"). De ce n-ar fi și Tehnica alăturată celorlalte mijloace ale compozitorului-filozof-estetician-sociolog-matematician-poet, pe care pare să-l fi născut epoca noastră ? De altfel tehnica nu exclude visul. „Civilizația mașinilor este și a mașinilor de visuri și nicicînd omul n-a fost în asemenea măsură asediat de visurile sale frumoase sau hîde" (ANDRÉ MALRAUX, în „Destinul civilizației și culturii contemporane", Grenoble, 1968).

Simpla raportare la situația de la noi, ar putea semnala drumul care încă ne desparte de frămîntarea vie, aș zice dramatică, a altor meridiane. De aceea trebuie salutată inițiativa Uniunii Compozitorilor. Unde altundeva s-ar putea dezbate mai cu folos problemele actuale ale Operei, decît în forul constituit al creatorilor muzicii ? Forțele componistice românești pot fi aliniate pe primul plan al creației contemporane, în toate genurile muzicii. Dar în Operă ? Arta spectacolului teatral românesc al zilelor noastre — fără să beneficieze de atîtea valoroase condeie — a întrecut cu mult domeniul Liricului. Întîmplător, practicînd ambele forme de creație scenică, am încercat să aplic la Operă multe din cîștigurile Teatrului dramatic (1964 : Pelléas și Mélisande" de DEBUSSY — 1967 : „Amorul doctor" de PASCAL BENTOIU). Punînd în scenă operă îți dai seama că spectacolul modern nu poate trăi ca artă, fără o dramaturgie modernă. Regizorul în cel mai fericit caz poate „duce mai departe" o structură dramatică, dar n-o poate modifica, nici reinventa. Tradiția de creație a Teatrului Liric românesc este puternică și valoroasă. Ea ar trebui să fie garanția că în marele efort contemporan de statornicire a noului limbaj, nu va lipsi contribuția românească.

Neaderarea la Opera modernă, despre care se vorbește, nu este decît aparent o criză de accesibilitate. Opera își are publicul pe care îl merită. Ce s-ar putea întreprinde pentru a-l obișnui cu „ermetismul receptării noului" ? Avem la București un „Studio" experimental, a cărui apariție trebuie s-o salutăm. În cadrul lui sperăm că se va putea lua contact cu repertoriul veacului XX — iar compozitorii — atrași de noua artă a spectacolului — vor putea găsi aici largi porți deschise creației.

Opera contemporană

de Adrian Raţiu

Se vorbeşte adeseori, şi de multă vreme, despre „criza" operei contemporane, despre situaţia precară în care se află genul ce cunoscuse o atît de mare înflorire în secolul trecut. Datele comparative sînt în defavoarea operei din zilele noastre, prilej pentru unii de a proclama regresul artei muzicale (sau cel puţin sub acest aspect) iar pentru alţii de a susţine inactualitatea unui gen, hibrid prin însăşi natura sa. Statisticile arată, într-adevăr, cu o precizie descurajantă, cît de puţine teatre muzicale montează opere contemporane, cît de mic este numărul lucrărilor puse în scenă, cît de puţine reprezentaţii întrunesc ele într-o stagiune şi cît de restrîns este publicul prezent la aceste spectacole. Problema se dovedeşte însă cu mult mai complexă decît pare la prima vedere, aspectele contradictorii putînd duce, astfel, la concluzii eronate.

Cred că se impune, de la început, o distincţie între diferitele mari probleme pe care le ridică situaţia operei în secolul XX : există o problemă, sau o categorie de probleme, privind în sine creaţia muzicală în acest gen, altele privind activitatea teatrelor lirice, concepţiile de interpretare şi de punere în scenă iar apoi, legată de acestea, participarea publicului. Dacă am lua ca suprem criteriu de valoare preferinţa publicului, a publicului de operă de pretutindeni, am ajunge la o curioasă ierarhizare, chiar şi a unor valori de mult consacrate. Se ştie doar că publicul preferă lui Wagner belcantoul italian, lui *Boris Godunov* — *Dama de pică*, lui *Falstaff* — *Trubadurul*, pentru a nu mai vorbi de ignorarea totală a primului secol din istoria operei. Oare acel secol al XVII-lea, cu capodoperele lui Monteverdi şi Purcell, s-a desfăşurat tot sub semnul unei crize, care ar fi cuprins genul operei încă de la naşterea sa ?

O asemenea paralelă se dovedeşte într-ucîtva reconfortantă pentru compozitorii secolului nostru, care nu numai că nu au disprețuit şi abandonat teatrul liric, ci i-au consacrat o însemnată parte a efortului lor creator. Soarta operelor lor nu este prea diferită de aceea rezervată atîtor capodopere, de la *Încoronarea Poppeei* pînă la *Parsifal*, care nu se numără printre piesele favorite ale celui mai larg auditoriu. Dar nu este mai puţin adevărat că alte capodopere din trecut au găsit o adeziune imediată şi au rămas constant în graţia publicului (să ne gîndim numai la creaţia lui Mozart sau Verdi). Asemenea cazuri sînt mult mai rare în zilele noastre şi poate că numai Alban Berg în *Wozzeck* realizează acest miracol de a îngemăna forţa de atracţie directă cu înalta valoare artistică.

Dintre numeroasele probleme legate de situaţia operei în lumea muzicală contemporană, vom lua în discuţie numai unele probleme de creaţie, referindu-ne la lucrări apărute în prima jumătate a secolului, cu deosebire în perioada interbelică.

O primă problemă, deosebit de interesantă, este aceea a locului pe care îl ocupă opera în creaţia compozitorilor din secolul XX, adeseori învinuiţi că ar fi neglijat acest gen. Concluzia apare de-a dreptul surprinzătoare : un loc de extremă importanţă. Afirmînd aceasta avem în vedere valoarea lucrărilor — reprezentînd adevărate culmi artistice în cariera autorilor lor —, sensul profund (semnificaţia filosofică pe care compozitorii, de la Wagner şi pînă azi, au imprimat-o operei lor), ca şi importanţa intrinsecă a problematicii muzicale.

Compozitorii, în cazul în care au scris o unică operă (ca de exmplu Debussy, Fauré, Dukas, Bartók, Enescu) nu au trecut prin acest gen în mod incidental (cum făcuseră Schumann, Wolf, sau chiar Beethoven), ci au ajuns aici la o chintesenţă a artei lor. De aceea putem afirma că întreg Debussy se află în *Pelléas*, iar Enescu însuşi vedea în *Oedip* opera vieţii sale. Alţi compozitori au revenit asupra acestui gen, dar într-o altă etapă a carierei lor ; fiecare lucrare îşi păstrează ast-

fel unicitatea, reprezentînd un fel de culminație sau o piatră de hotar. *Wozzeck* încununează prima perioadă a carierei lui Berg, împletind dodecafonia liberă cu reminiscențele postromantice, în timp ce *Lulu* reprezintă extinderea principiului seriei unice la o întreagă operă. La Schönberg distincția este, de asemenea, netă : *Erwartung* marchează începutul atonalismului și atematismului, *Die glückliche Hand* urmărește o transpunere a acestei problematici muzicale în genul operei comice, *Von Heute auf Morgen* inaugurează serialismul în operă, iar *Moses und Aaron*, trecînd, prin profunzimea gîndirii sale, dincolo de preocupările de limbaj și structură, capătă semnificația unei profesiuni de credință a muzicianului. În creația lui De Falla, *La vita breve* ilustrează faza folclorică și coloristică, în timp ce *El retablo* se încadrează în estetica austeră a ultimei sale perioade, legată de vechea artă iberică. *Les mamelles de Tirésias* reprezintă aspectul frivol, bufon al muzicii lui Poulenc, în timp ce *Dialogue des Carmélites* se situează pe linia messelor și cantatelor sale religioase. În sfîrșit, îndelungata și sinuoasa evoluție a lui Stravinsky poate fi rezumată în mod limpede de creația sa scenică — opere și balete, cu numeroasele genuri intermediare imaginate de compozitor. De la *Le Rossignol* și pînă la *The flood* se întinde un drum de peste cinci decenii de ingenioase experiențe și certe reușite artistice.

Această scurtă trecere în revistă ne duce către o nouă constatare : marii creatori care au ilustrat teatrul liric sînt, în același timp, marii simfoniști ai secolului. Dispare, în schimb, categoria compozitorilor legați exclusiv (sau aproape) de genul operei, categorie căreia i-au aparținut în trecut atîtea nume celebre în frunte cu Verdi și Wagner (să amintim doar în secolul XIX lunga serie de compozitori de la Weber, Rossini, Bellini, Donizetti, Meyerbeer, Gounod, Bizet, pînă la Massenet și Puccini și atîția alții de mai mică însemnătate artistică, dar prezenți încă în repertoriul curent). O dată cu tipul de compozitor de operă dispare și asociatul său, libretistul de profesie, abilul cunoscător al rețetelor sigure, îndelung verificate. Compozitorii, în multe cazuri, au devenit ei înșiși libretiștii propriilor lucrări, sau au apelat la unii mari poeți ai vremii. Au dispărut, așadar, operele de serie, cu acele elemente facile care agravaseră caracterul convențional al genului ; în schimb s-au realizat adeseori lucrări prea puțin scenice, care nu se mai puteau adresa publicului obișnuit.

De fapt problema raportului dintre muzică și libret, sau mai cuprinzător, a raportului dintre toate elementele componente ale operei ca spectacol, a fost din totdeauna principala problemă a genului, încă de la primele încercări ale Cameratei florentine de a reînvia sincretismul artei antice. Mai mult decît în orice alt gen muzical, au avut loc de-a lungul secolelor dispute teoretice, polemici vii și s-au realizat reforme ce instaurau pentru un timp un anumit echilibru, pentru a urma apoi noi reforme încercînd un alt echilibru temporar.

După critica debussystă a dramei muzicale wagneriene, operei secolului XX i se deschide un cîmp vast de manifestare, o varietate aproape infinită de modalități artistice, în care doar epigonismul și atitudinea artizanală își află un loc tot mai restrîns. Ca și în cazul muzicii de concert creată în secolul nostru, ceea ce poate deruta în peisajul operei contemporane este diversitatea extremă a fenomenelor și dificultatea clasificării lor. Într-adevăr, cele mai variate soluții artistice au fost puse la încercare și fiecare mare compozitor a ajuns la propriile sale concluzii, cîteodată valabile pentru o singură lucrare. Nesfîrșitele dispute din trecut își află, mai puțin ca oricînd un răspuns „definitiv" : primordialitatea muzicii ori a elementelor teatrale, transfigurare, simbol ori veridicitate ? Care este raportul dintre muzică și text, dintre partea vocală și cea orchestrală, dintre melodie și recitativ, dintre forme deschise sau închise ? Cum sînt integrate celelalte elemente (balet, cor, pantomimă, decoruri cărora li se mai pot adăuga proiecții de film, muzică electronică etc.) ? Care sînt modalitățile de caracterizare a personajelor (cu sau fără tematism și leitmotive) sau dacă sînt necesare asemenea caracterizări ? Cum se realizează, dacă este cazul, situarea în timp și spațiu (aluzii stilistice, elemente de parodie, împrumuturi din folclor etc.) ; sau : cum pot fi utilizate și în operă noi elemente de limbaj, cuceriri ale muzicii instrumentale ?

Toate aceste probleme, și încă altele, își află în creația contemporană răspunsuri atît de variate încît orice generalizare devine hazardată. O sumară trecere în revistă a lucrărilor de incontestabilă valoare, create pînă în anii ultimului război, ne oferă posibilitatea de a aprecia contribuția compozitorilor contemporani la evoluția genului.

În muzica franceză, după creațiile amintite ale lui Debussy, Fauré, Dukas, au apărut cele două lucrări binecunoscute ale lui Ravel *(Ora spaniolă, Copilul și vrăjile)* precum și opere de Satie *(Socrate)*, Roussel *(Padmavati)*, Honegger *(Antigona* etc.), Delvincourt, Poulenc, Ibert, Sauguet, Delannoy, Jolivet ș.a. Dar creatorul care s-a preocupat în cea mai mare măsură de soarta teatrului liric a fost, probabil, Darius Milhaud.

Prima contribuție notabilă adusă de Milhaud o aflăm în trilogia sa *Orestia* (1915—1922), după Eschil. Lucrarea nu are o concepție unitară, părțile sale oscilînd între muzică de scenă și operă propriu-zisă. Cantata scenică *Choeforele* aduce însă izbitoarea noutate a corului vorbit, ritmul fiind notat cu exactitate. Acompaniamentul este susținut de o amplă percuție, într-o adevărată polifonie ritmică.

Milhaud a cultivat apoi forma operei miniaturale, scriind cele trei opere-minut cu subiecte mitologice, precum și cunoscutele sale opere de cameră *Suferințele lui Orfeu* și *Sărmanul matelot*. Ulterior compune și lucrări ample, dintre care *Christophe Colomb* este considerată drept capodopera sa.

Opera contemporană este excelent reprezentată în țările Europei centrale și răsăritene prin Bartók, Janacek, Szymanowski *(Regele Roger)*, Prokofiev *(Îngerul de foc, Jucătorul)*, Șostakovici *(Nasul)*.

Stravinsky apare în operă ca un foarte inventiv creator de forme mixte. *Vulpea, Povestea soldatului, Nunta, Oedipus Rex, Persephona, Potopul*, total deosebite între ele, se deosebesc în același timp, și în mod radical, de opera tradițională. Pantomimă, păpuși, actori mascați, vechi elemente de circ sau posibilități moderne ale televiziunii, diferite feluri de declamație, neconcordanță între roluri cîntate și jucate, prezența foarte activă a elementului instrumental (de fiecare dată altfel realizat) și atîtea alte trouvaille-uri constituie aportul său considerabil la teatrul muzical contemporan. Stravinsky ajunge la acele diferite forme mixte care se situează între operă și oratoriu, între muzica de teatru și cea simfonică ori de cameră. În opoziție cu aceste lucrări, *The rake's progress*, cu care se încheie perioada neoclasică a compozitorului, se întoarce în chip demonstrativ spre tradițiile operei lui Gluck și Mozart. Iar *Mavra*, operă bufă de o manieră aparte, care marcase în 1922 trecerea de la perioada rusă la cea neoclasică, reprezintă un omagiu adus lui Glinka și Ceaikovski, precum și lui Pușkin, din care se inspiră libretul.

În opera germană s-ar putea vorbi de două direcții diferite, dacă nu opuse. Prima, aceea a unei maxime simplificări, pare a fi o reacție la linia postwagneriană-straussiană. Acestei tendințe îi aparține Kurt Weill, cu operele sale scrise în colaborare cu Brecht, precum și Ernst Krenek, care, în *Jonny spielt auf*, recurgea la jazz cu cîțiva ani înaintea lui *Porgy and Bess* de Gerswin. Cealaltă tendință, reprezentată mai ales prin școala lui Schönberg, urmărește să șteargă distincția dintre operă și genuri instrumentale, în problema înnoirii fundamentale a mijloacelor tehnice. Muzica vocală este obligată astfel să-și părăsească poziția „prin definiție" mai conservatoare, pentru a nu rămîne în afara evoluției radicale a limbajului.

Paul Hindemith se situează între aceste două direcții, aderînd mai întîi la prima dintre ele *(Neues vom Tage)*, îndreptîndu-se apoi spre cealaltă, într-o manieră proprie *(Mathis der Maler, Harmonie der Welt)*. Premiera operei *Mathis pictorul* a avut loc la Zürich în anul 1938. Cu un an înainte, pe scena aceleiași opere, se reprezentase *Lulu* de Alban Berg, iar după război avea să se monteze, tot în premieră mondială, *Moses und Aaron* de Schönberg. Așadar cele trei culmi ale teatrului muzical german din deceniul al patrulea sînt legate de numele acestei mari scene din Elveția. La rîndul ei, această țară își va aduce contribuția și pe tărîmul creației prin lucrări de Willy Burckhardt, Heinrich Sutermeister, Rolf Liebermann și Frank Martin.

Pentru a întregi imaginea muzicii de operă din perioada interbelică vom mai aminti că în Germania și-a continuat încă activitatea Richard Strauss, deși nu cu vigoarea sa din primul deceniu. În Italia Puccini și-a încununat activitatea cu excepționala *Turandot* (terminată de Franco Alfano), iar alți compozitori s-au plasat în continuare pe linia veristă (Giordano, Zandonai, Wolf-Ferrari) ori au urmărit o înviorare a genului prin elemente provenind din muzica instrumentală, sau din trecutul îndepărtat al operei (Malipiero, Pizzetti, Dalapiccola). În America, *Porgy și Bess* de Gershwin a rămas, multă vreme, un caz izolat. În schimb compozitorii englezi, printre care Holst, Delius și Vaugham Williams, au fost adeseori atrași de acest gen, pregătind astfel apariția ulterioară a populare-lor opere ale lui Britten.

Chiar dacă din întreaga producție operistică a primei jumătăți de secol posteritatea va alege, ca întotdeauna de altminteri, numai un număr restrîns de valori definitive, această perioadă se va înscrie în istorie ca o epocă de efervescență artistică. Iar printre cele cîteva culmi menite să înfrunte trecerea timpului, — alături de *Pelléas* și *El retablo*, de *Wozzeck* și *Moise și Aron* — putem contempla, cu îndreptățită mîndrie, magnificul nostru *Oedip*.

Șantier

În continuarea rubricii deschise în numărul precedent, am consemnat o serie de proiecte, gînduri de creație, aparținînd compozitorilor și muzicologilor noștri. Aceeași varietate de preocupări se observă și în această nouă serie de note care consemnează activitatea muzicienilor, în domeniul creației, ceea ce ne determină să considerăm rubrica „șantier de creație" ca o rubrică deschisă și pe viitor, marcînd în paginile revistei o prezență permanentă a muncii artistice.

Marțian Negrea. — *Anul acesta mă voi ocupa în special de genuri legate de muzica de cameră. În lucru se află deja o serie de piese pentru pian și lieduri. Forma sonată va fi destinată cîtorva lucrări printre care o Sonată pentru vioară și pian și o Sonată pentru violoncel și pian. În același domeniu mă voi ocupa de definitivarea unui Cvintet pentru suflători.*

Mihail Andricu — *Sînt din ce în ce mai mult adeptul unei muzici concise, unei muzici care și din punct de vedere temporal să corespundă structurii omului de azi. În acest sens voi continua ciclul de Simfoniete, cu o durată maximă de 14 minute. Muzica de cameră se află deasemenea în centrul preocupărilor mele. Mă voi ocupa de predilecție de formațiile de suflători, în special formula de cvintet, pentru care intenționez să schițez o nouă lucrare.*

Sigismund Toduța — *Lucrez deja la o nouă serie de Sonatine pentru pian, din care două sonatine vor fi gata, sper, anul acesta. Pentru cor mixt sînt în curs de definitivare Zece colinde profane, organizate într-un ciclu tematic unitar. În domeniul muzicologiei continui munca destul de vastă la ciclul format din cinci volume, intitulat „Formele muzicale ale barocului". Cel de al doilea volum îl consider din punctul meu de vedere ca definitivat pentru tipar.*

Laurențiu Profeta — *La cererea Teatrului muzical din Galați am compus un balet în două acte, „Marinarul visător" ; aflat deja în stadiu de orchestrare baletul folosește o acțiune vie, umoristică, în care elemente ale muzicii de dans și de jazz simfonic sînt prezente. Din proiectele mai îndepărtate aș menționa un scurt balet scris la solicitarea „Grupului coregrafic al Academiei din Viena" ; este vorba de un balet de cameră. În lucru se mai află schița unei opere pentru copii, un spectacol teatral coregrafic și muzical, mai bine zis o operă-balet destinată în primul rînd universului copilăriei.*

Adrian Rațiu — *Am terminat de curînd o lucrare pentru pian „Monosonata" și pentru ansamblu „Studii pentru orchestră de coarde". În perioada următoare voi lucra mai cu seamă la un Poem vocal-instrumental închinat memoriei eroilor neamului. Tema aleasă se va baza pe o seamă de versuri aparținînd poetului Vasile Voiculescu. Pentru viitor, mă preocupă ideea unei Sonate pentru vioară și pian.*

Bogdan Moroianu — *Anul acesta aș dori să termin Concertul pentru pian și orchestră la care lucrez de mai multă vreme. În prezent este complet gata partea I-a și celelalte două părți se află sub formă de schiță. Sînt deasemenea aproape terminate primele două părți ale Cvartetului de coarde nr. 3, pe care din ce în ce îl văd luînd forma unui Concert pentru orchestră de coarde. Așteptînd execuția Simfoniei I-a, al cărei material a fost deja predat Uniunii Compozitorilor, consider că cu aceste lucrări închei o anumită etapă creatoare, urmînd ca abea după aceea să întreprind unele experimente care acum mă tentează în cel mai înalt grad.*

Teodor Bratu — *Actualmente termin orchestrarea unei opere pentru copii și tineret inti-*

tulată „Stejarul din Borzești", operă inspirată de cunoscuta legendă istorică. Pentru copii voi scrie un ciclu bazat pe proza lui Mihail Sadoveanu „Nouă cîntece din Dumbrava minunată", iar pentru preșcolari seria de piese „Jucăriile noastre". Mă preocupă deasemenea o altă operă pentru copii, probabil sub forma unei comedii muzicale, „Punguța cu doi bani" după povestirea lui Ion Creangă. Continuînd scrierea unor coruri și cîntece de masă, voi termina piesa pentru cor mixt ce evocă „Anul 1848" și „Legendă", cor inspirat din viața petroliștilor.

Nicolae Coman — Din muzica instrumentală, se află în lucru o Sonată pentru pian. Bazîndu-mă pe texte cunoscute, vreau să scriu un mare ciclu de lieduri pe sonete celebre, de la Petrarca și Dante pînă la Rimbaud. Pe un libret propriu mă gîndesc la schițarea unui scurt balet. În etapă de definitivare se află Concertul pentru pian și o Cantată pe versuri proprii și versuri ale Ninei Cassian „Despre pace" (titlu provizoriu). În domeniul liedului termin deasemenea un ciclu pe poeți americani, moderni (Karl Sandburg, Walt Withman, Ralph Cheyney).

Nicolae Brînduș — M-am referit în ultimii ani la poezia românească în intenția adîncirii zonei de existență a artei cuvîntului. Pornind de la forma vie în cîntare, a cuvîntului, așa cum ni se înfățișează în tradiția orală, am urmat treptat efortul stilizării ierarhice, transformării structuralizate în noi moduri de a fi. În acest context au apărut deja cei „Șapte psalmi" pe versuri de Arghezi, muzica pentru poemul „Strigoii" de Eminescu, Cantata „Mărturie" pe versuri de Arghezi. Ultima lucrare, încă nedefiinitivată, este intitulată „Domnișoara Hus", bazîndu-se pe versuri ale lui Ion Barbu. Am urmărit negația unor pietre fundamentale ale limbajului contemporan (Stravinski, Schönberg, Stockhausen, aleatorismul gratuit) care mi-au fost de altfel ani de zile obiecte de studiu și experiment. Ceea ce nu se poate nega este și rămîne limba vie, pe care mă străduiesc a o învăța. În această ordine de idei mi se pare deosebit de importantă problema „Șantierului de creație".

Mihai Moldovan — Se află deja în lucru cîteva piese pentru cvartet (oboi, clarinet, fagot și soprană) mai multe secvențe expozitive construite pe principiul suitei cu contraste între părți. În domeniul orchestral vreau să scriu o lucrare într-o singură parte, cu principiu variațional. Aș spune că este un fel de piesă concertantă pentru orchestră în care pun pe prim plan și problema virtuozității instrumentale. Fără a avea pretenția unui programatism evident, voi încerca o transpunere muzicală dedicată personalității lui Ion Țuculescu, pentru o formație de cameră redusă.

Corneliu Cezar — După o serie de lucrări destinate orchestrei simfonice, în momentul actual gîndurile mele de creație se îndreaptă din nou către muzica de cameră, către formații instrumentale reduse ca număr, cu care vreau să încerc diferite investigații în sfera structurării contemporane a formelor muzicale.

Henri Mălineanu — În afara muncii cotidiene la cîntecele de muzică ușoară care apar periodic, am fost solicitat să scriu muzica pentru două filme. Primul, „Pantoful cenușeresei", va fi o comedie muzicală, implicînd deci elemente ale spectacolului de estradă ; cel de al doilea „Neliniște" mi se pare și mai interesant, deoarece este vorba de un film cu problematică psihologică. Tot în acest an voi încheia lucrul pentru două spectacole de estradă, unde semnez muzica.

Vasile Veselovski — Din cîntecele pe care le-am scris în ultimul an am selecționat o serie (unele apărute și în spectacole) pentru a le definitiva în vederea înregistrării lor la radio. Am fost solicitat deasemenea să semnez muzica pentru două spectacole de estradă, la Teatrul din Deva și Teatrul Constantin Tănase. Apoi, ca și alți colegi, în centrul atenției mele se află compunerea pieselor care vor intra în concurs, la toamnă, în cadrul Festivalului de la Mamaia.

Petre Brâncuși — În prezent se află în curs de editare Istoria muzicii românești. Deasemenea în colaborare cu Octavian Cosma a intrat în stadiul de definitivare a elaborării cursul de Istoria muzicii românești. Este o problemă care implică responsabilități importante, deoarece este vorba de rezolvarea unei sfere a istoriei muzicii destinate studiului universitar. O preocupare de bază este și munca la redactarea Enciclopediei muzicale în două volume unde alături de Vasile Tomescu conduc un colectiv de cercetători.

Ada Brumaru — De mai mulți ani lucrez la o istorie a muzicii cuprinzînd cele mai importante etape, intitulată „Vîrstele Euterpei". Din această serie am definitivat volumul dedicat clasicismului și intenționez să refac, conform exigențelor actuale, volumul „Romantismul în muzică" apărut mai de mult. Desigur acord o deosebită importanță activității radiofonice, unde am în proiect două cicluri de emisiuni. Primul, intitulat „Dialoguri despre muzică", va prilejui o convorbire cu ascultătorii pe baza unor sugestii primite prin scrisori, dar și a unor evenimente muzicale semnificative ; al doilea ciclu va fi format dintr-o serie de spectacole radiofonice, muzical-literare, îmbinînd evocarea istorică și muzica epocilor respective. Ca cronicar urmăresc în continuare viața noastră muzicală, cu o atenție deosebită pentru domeniul operei.

Petre Codreanu — *Înafara celei de a treia ediții a Manualului de istorie a muzicii, tot ca coautor pregătesc un volum —. „Educația estetică" — pentru Editura politică. Deasemenea voi contribui la redactarea și revizia fișelor dicționarului Enciclopedic muzical. Din restul activităților pe anul acesta trebuesc menționate cronici și articole în presa centrală, emisiuni de radio și televiziune, conferințe la Universitatea populară a Municipiului București.*

Cristian Ghenea — *Am terminat traducerea unei interesante culegeri de scrisori aparținînd lui Mozart și cel de al doilea volum din seria de „Contribuții la istoria muzicii românești" (referitor la trecutul culturii muzicale). În elaborare se află o lucrare privind Date din istoria muzicii transilvănene și participarea la Monografia etnografică a Țării Bîrsei. Întreprind în această perioadă cercetări asupra Istoriei muzicii românești și a relațiilor pe cale muzicală cu diferite țări ale lumii.*

Viorel Cosma — *Cu prilejul împlinirii a 100 de ani de activitate a Filarmonicii de Stat „George Enescu" voi scrie o monografie dedicată acestui important for de cultură românească. În acest an intenționez să definitivez Istoria ilustrată a muzicii românești, de la origini și pînă în zilele noastre. Din ciclul dicționarelor enciclopedice asupra muzicii noastre, lucrez la definitivarea Dicționarului referitor la teatrul muzical — Vodevil, operetă, operă și balet.*

Material realisat de **GRIGORE CONSTANTINESCU**

Studii pentru orchestră de Liviu Glodeanu

Recenta lucrare semnată de Liviu Glodeanu (1967), în pofida titlului ei didactic, este edificatoare în ceea ce privește sensul preocupărilor actuale ale compozitorului. Orientarea tot mai precisă spre aparatul complex al orchestrei simfonice reprezintă o treaptă la care Liviu Glodeanu a ajuns parcurgînd un drum evolutiv firesc. Cei care au urmărit dezvoltarea în ani a compozitorului Glodeanu, pot observa cu ușurință jaloanele marcate în evoluția sa ca om de artă, stilul său, genurile alese, calitatea muzicii sale relevînd un punct de vedere estetic foarte solid fundamentat pe o ireproșabilă pregătire profesională.

Departe de a constitui doar un simplu experiment orchestral, „Studiile" reprezintă totuși pentru compozitor, un prilej de verificare, cu caracter concluziv. Cele opt părți componente („Polimetrii", „Densități", „Regrupaje", „Sinusoide", „Incidențe", „Conexiuni", „Comutații", „Heterofonii") prezintă profiluri variate și contrastante prin caracterul specific, independent al fiecăreia. Procedeele tehnice — construcția, orchestrația asigură, pe de altă parte lucrării, o unitate incontestabilă.

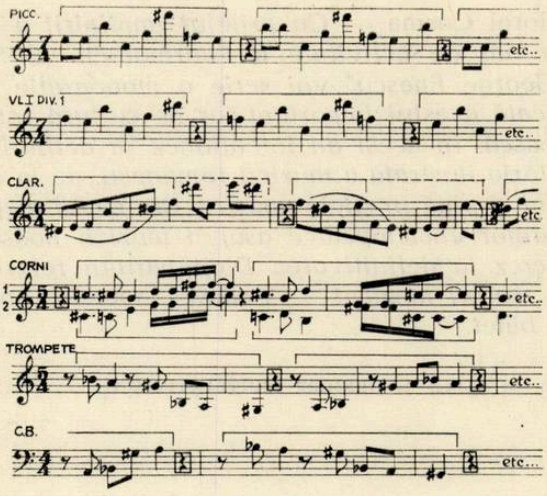
Lucrarea debutează cu o formă de structură precisă. „Polimetrii", bazată pe grupuri metrice de 7, 6, 5 și 4 timpi, echilibrate ca importanță. Din totalul de 8 structuri, prima și ultima (structuri statistice de cîte 8 măsuri fiecare) au semnificația expoziției și respectiv a reprizei care încadrează 6 structuri intermediare (de cîte 4 măsuri fiecare) epuizînd posibilitățile tuturor combinărilor pe cîte două grupe metrice, după cum urmează :

Structura	I — grupele	7. 6. 5, 4
	II —	7 și 4
	III —	6 și 5
	IV —	7 și 5
	V —	6 și 4
	VI —	7 și 6
	VII —	5 și 4
	VIII — din nou	7, 6, 5, 4

Desfășurarea structurilor metrice fixe întrerupte de pauze egale ca durată la fiecare reluare, ritmica variată și elementul modal preluat din 6 în 6 sunete, determină continua mișcare contrastantă a vocilor dînd ca rezul-

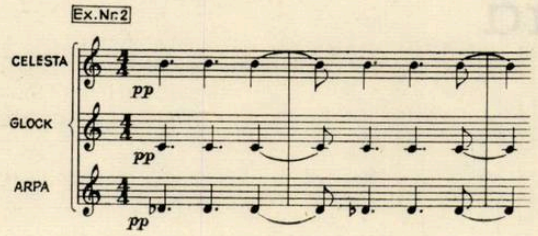
tat final, o remarcabilă polifonie expresivă coloristică :

Ex. Nr. 1



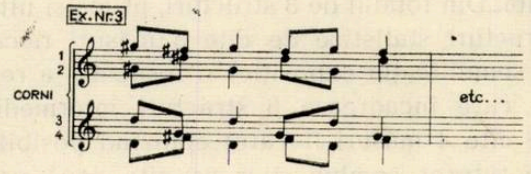
Acordul Ex. No. 2

Ex. Nr. 2



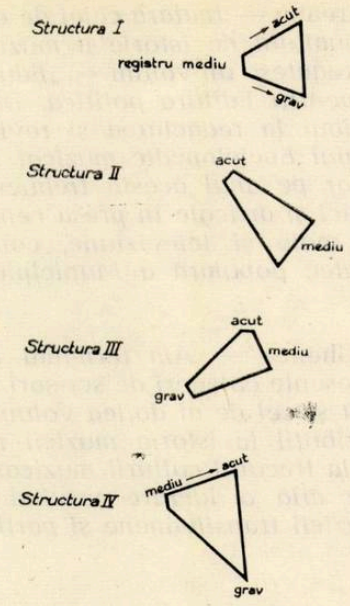
și broderia Ex. No. 3

Ex. Nr. 3

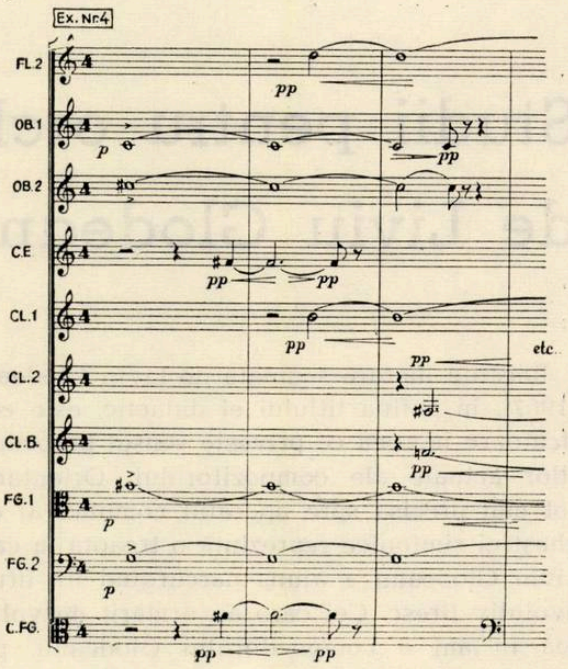


reprezintă punctele de pornire în construcția părții a II-a. „Densități". Faptul că aceste elemente nu apar niciodată repetate în aceiași nuanță, orchestrație sau combinație metro-ritmică, duce la concluzia că autorul păstrează în continuare principiul variației microelementului fix. În final, cu scopul de a obține un moment de culminație a jocului de densități și suprafețe, broderia este tratată ca un acord.

„Regrupaje", partea a III-a, aduce în continuare, dar într-o formă nouă ca element principal al construcției, acordul. Compus, descompus și regrupat prin apariția succesivă a sunetelor pînă la completarea pe verticală a conglomeratului de 6, acordul cunoaște cu fiecare structură (sînt în total 5 a cîte 6 măsuri fiecare) o altă direcție, în funcție de registru și răsturnări :



Ex. Nr. 4

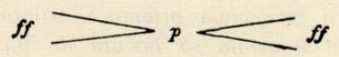


Structura finală — cea de-a cincea, statică în registru, izoritmie și orchestrație (marimbaphon, glockenspiel, clopot, vibraphon, arpa, pian) sintetizează principiile modal acordice prelucrate anterior.

Atacate în vivace pătrimea = 160 „Sinusoidele" prezintă un contrast general față de „Densități" și „Regrupaje", cantilena și arpegiul constituind acum microelementele inițiale. Ca o vagă reminiscență, sensurile mișcărilor amintesc de partea a III-a, dar procesul de concentrare progresivă a frazelor cantilenei începînd cu numărul de 11 sunete și terminînd cu elementul „optime" pe de-o parte, iar pe de alta, concentrarea progresivă a arpegiului pe verticală pînă la oprirea celor două elemente pe un acord de 6 sunete placate, asigură piesei o desfășurare vertiginoasă.

Grupul suflătorilor de alamă și respectiv percuția, preiau rolul realizării părții a V-a (Incidențe") și respectiv VI „Conexiuni"). Destinînd alămurilor partea V-a, compozitorul dovedește discernămînt în alegerea tipului de sonoritate orchestrală adecvat structurii. Pornind de la un fragment modal de trei sunete, tensiunea muzicii crește odată cu utilizarea treptată a modurilor complementare în toate permutările posibile, apoi a unui mod de 6 sunete ,apoi a totalului de 12. În partea aVI-a, percuția cu sunet nedeterminat (TT, talangă, guiro, bongos, tamburino, picoolo, maracas, castgnete, tamburo, basc, gong, cinel, raganella, Grand Cassa) mînuită cu multă abilitate pe structuri ritmice fixe, conturează un adevărat mozaic de varietăți coloristice și dinamice.

Păstrat și în partea a VII-a, principiul structurii mari, cu o secțiune mediană (un fel de axă de simetrie) determinată în principal de dinamica orchestrației,



se realizează prin angrenarea întregii orchestre cu excepția percuției, pe trei planuri diferite : lemnele — în valori mari pe triluri, alămurile — în atacuri scurte pe grupuri și corzile, tratate în totalitatea posibilităților lor coloristice ca un fundal de largă suprafață. Axa de simetrie definește momentul schimbării rolurilor grupurilor de instrumente, odată cu evoluția în oglindă a macro-structurii („Comutații").

Asemănătoare în linii mari cu piesa de debut a lucrării, ultima parte „Heterofonii", combină în mod statistic diverse microelemente întîlnite anterior. Desfășurată în mișcare continuă, avînd ca element motric broderia, „Heterofonia" este și ea concepută în structuri pe principiul utilizării grupelor de valori, de la 14 la 2, împerechiate. Piesa cunoaște un moment de transparență (realizat prin desperechierea grupurilor) după care, ultima structură readuce totalitatea elementelor anterioare într-o creștere masivă, pe toate planurile.

Succinta expunere a celor observate în urma unei audiții publice (lucrarea fusese de curînd executată în concert la Radio) și a unei fugare răsfoiri a partiturii nu poate oferi desigur cititorului acestor rînduri o imagine foarte concludentă. Semnatarul rîndurilor de față atașează părerilor bune expuse mai sus, recomandarea ca „Studiile pentru orchestră" de Liviu Glodeanu să fie incluse și în repertoriul altor orchestre din țară. Fapt perfect realizabil chiar de către o orchestră mai puțin rutinată, datorită scriiturii foarte convenabile.

Nu s-ar deschide oare astfel mai larg perspectivele apropierii marelui nostru public față de fenomenul complex al muzicii contemporane românești ?

ALEX. ȘUMSKI

Muzica românească în context mondial

convorbire cu Zeno Vancea și Anatol Vieru –

Răspunzînd invitației primite din partea Consiliului muzicii din R. F. a Germaniei, compozitorul Zeno Vancea a vizitat recent cîteva centre culturale germane, avînd ocazia să cunoască îndeaproape viața muzicală a țării. Totodată muzicianul român a ținut o serie de conferințe despre muzica românească, însoțite de exemplificări, manifestări care s-au bucurat de un viu interes din partea publicului german.

Împărtășindu-și impresiile asupra acestei vizite, compozitorul Zeno Vancea ne-a răspuns la cîteva întrebări.

— În ce a constat programul ședерii Dv. de aproape trei săptămîni în R. F. a Germaniei?

Am vizitat orașele München, Hamburg, Stuttgart, Travemünde și Lübeck. În marile centre de cultură — respectiv München, Hamburg și Stuttgart — am avut posibilitatea să cunosc atît activitatea didactică a respectivelor Academii de muzică, cît și stagiunea muzicală a acestor centre — de la emisiunile radiofonice consacrate muzicii (este vorba de „Bayerischer Rundfunk" din München, „Norddeutscher Rundfunk" din Hamburg și „Süddeutscher Rundfunk" din Stuttgart) pînă la sălile de concert și spectacolele de operă.

În afară de numeroase contacte cu colegii compozitori și profesori, au fost înscrise în program și trei conferințe despre muzica românească, și anume la Academiile de muzică de la München și Stuttgart, precum și la „Amerika-Haus" din Hamburg.

— După cîte am putut citi în presă, aceste conferințe s-au bucurat de o primire bună. Ce ne puteți spune în legătură cu aceasta?

Conferința de la München a purtat titlul „Introducere în muzica românească și viața muzicală contemporană în România". Trebuie să spun că pentru foarte mulți, cele expuse au constituit o informare absolut inedită. Aș dori să menționez în prealabil — pentru o mai bună orientare asupra cadrului general — că România se bucură de un mare interes și de o vădită simpatie în rîndurile oamenilor de cultură din R.F. a Germaniei. Și este vorba de toate domeniile de manifestare a prezenței românești — de la expozițiile industriale pînă la pictura veche țărănească pe sticlă (adevărată revelație în cercurile de artă) și arta lui Brâncuși. Marele sculptor român are chiar o mulțime de imitatori. Din păcate însă, nu toată lumea care știe de Brâncuși, cunoaște și proveniența acestuia; este poate o carență a propagandei noastre culturale care ar trebui remediată.

În ce privește conferința a doua, de la Hamburg, aceasta s-a referit la o privire asupra dezvoltării muzicii românești în secolele XIX și XX, fiind însoțită de numeroase exemplificări pe benzi. „Hamburger Abendblatt" sublinia chiar, în ziua următoare, că expunerea mea a dezvăluit nume și lucrări noi de un deosebit interes, care ar merita cunoscute mai îndeaproape. Același lucru și la Stuttgart, unde mi s-au cerut — după expunere — numeroase lămuriri suplimentare asupra creației românești.

— Care este opinia auditoriului german în legătură cu muzica contemporană românească?

Mai întîi o precizare privind în general muzica contemporană, cu referire la publicul german. Se poate constata (spre deosebire de ce cunoșteam din anumite surse) că muzica de avangardă constituie, în Germania federală, un fenomen periferic al vieții muzicale. De o mare prețuire se bucură „clasicii" secolului nostru — lucrări de Strawinky, Honegger, Bartók. În ce privește creația enesciană, ea este prea puțin cunoscută. Este însă adevărat că în cadrul concertelor „la cerere" ale posturilor de radio, figurează foarte des „Rapsodia I-a" — însă consider că acest lucru nu este suficient.

În convorbirile purtate, mi-am dat seama că se dorește promovarea muzicii românești, însă că se dispune de prea puțin material.

— Ce determină, după părerea Dv., această dorință de promovare?

În primul rînd este vorba de o atmosferă generală. Publicul este sătul de experiențele avangardei și dorește, în mod sigur, altceva. Or tocmai audițiile de muzică românească contemporană, chiar puține cum au fost, întăresc părerea factorilor competenți că ar aduce o notă nouă, extrem de favorabilă prezenței noastre muzicale. De-altfel, referindu-se la exemplificările recent prezentate, presa vest-germană califica — fără nici un echivoc — creația românească de astăzi drept „mai vitală și mai limpede" decît ceea ce se poate auzi — în același domeniu — în muzica proprie. Sînt convins că este un moment foarte prielnic pentru afirmarea muzicii noastre; ea ar conferi audițiilor vest-germane o culoare neobișnuită, o prospețime care ar fi favorabil primită.

— Ne-ați putea cita cîteva nume autorizate care reprezintă această opinie?

Desigur. Chiar în timpul șederii mele în Germania federală, acest punct de vedere mi-a fost exprimat, de pildă, de către profesorul Dr. Goslich și de Dr. Prietsch (de la Radiodifuziunea din München), de colegii lor profesorii Dr. Hinrichs și Dr. Poser de la Academia de muzică din Hamburg sau Dr. Sielmann de la „Norddeutscher Rundfunk", precum și de Dr. Erfurth, rectorul Academiei de muzică din Stuttgart. Mai mult: Wolfgang Röhrig (conducător al unei secții muzicale de la Radio Stuttgart) și-a exprimat chiar dorința de a solicita compozitori români pentru îmbogățirea repertoriului — cu lucrări destinate atît difuzării radiofonice cît și pentru sălile de concert. Îmi vorbea, caracterizînd muzica românească, de „o creație serioasă cu conținut senin". Fără a mai vorbi de marii iubitori de muzică românească, ca de pildă Dr. Robert Machold de la Biblioteca de stat din München. Aceleași cuvinte de apreciere le-am auzit apoi și de la compozitorul Karl Höller (președintele Academiei de muzică din München) și muzicologul Dr. Erich Valentin (directorul aceleiași Academii).

— Ce impresie v-a făcut stagiunea muzicală vest-germană — atît ca operă cît și concerte?

Am asistat la realizări cu adevărat excepționale. În ce privește concertele de aici, acestea sînt recunoscute prin ținuta lor artistică; însă aș dori să relev numai o audiție care m-a impresionat: un concert al orchestrei studenților de la Academia de muzică din München, împreună cu respectiva clasă de operă — o perfecțiune extraordinară.

Ceea ce merită o mare admirație în stagiunea germană de operă, este orchestra — *atît la Opera din Hamburg (una din cele mai bune din Europa) cît și la München și Stuttgart. Nu exagerez afirmînd că este* vorba de adevărate filarmonici în fosa de orchestră *a operei.*

— Ce spectacole ați avut ocazia să vedeți?

Mai întîi, o „Salomeea" la Hamburg, care mi-a amintit de spectacolele vieneze cu Maria Jeritza și cu Richard Strauss la pupitru. Apoi „Spărgătorul de nuci", la Stuttgart, într-o viziune coregrafică absolut nouă a lui John Cranko. Un spectacol de neuitat.

Foarte bună și reprezentația cu „Freischütz" la Opera din München — deși cu oarecare abuz de mijloace tehnice; însă, și aici, un spectacol de înaltă ținută.

— Ce impresie v-a făcut vizita în sălile de curs ale Consevatoarelor?

Am urmărit cu mult interes clasa de compoziție a profesorului Günter Bialas, la München; se întîlnesc aici absolvenți de cele mai diferite naționalități și cu cele mai diferite orientări stilistice. Toți poartă însă amprenta unei școli de mare seriozitate profesională. Aceiași impresie am avut-o și vizitînd clasa de contrapunct a profesorului Komma, la Stuttgart, precum și la examenele clasei de pian a profesorului Binkowski și la cursurile de pianistică ale profesorului Dr. Arno Erfurth de la aceiași instituție de învățămînt.

Explicațiile mi-au fost oferite, cu o deosebită amabilitate, de către acesta din urmă, rectorul acestei Academii.

— Cu ce s-a încheiat această interesantă vizită?

O excursie de o zi în Alpii bavarezi, în compania d-lui Schuchmann de la „Südosteuropa-Gesellschaft" — asociație care a contribuit în cea mai mare măsură la reușita acestei vizite. Vreau să menționez că tot prin acest organism au fost realizate, pînă în prezent, numeroase conferințe ale unor oameni de știință din țara noastră, specialiști în diferite domenii.

★

La începutul acestui an, Fundația „Koussevitzky" a prezentat, la Biblioteca Congresului din Washington, în primă audiție, lucrarea compozitorului român Anatol Vieru, intitulată „Trepte ale tăcerii". Succesul acestei manifestări a fost consemnat de presa americană, menționînd aici relatările apărute în „Washington Post" și „Evening Star" sub semnătura criticilor Alan M. Kriegsman și Irving Lowens.

Compozitorul Anatol Vieru ne-a comunicat unele din impresiile sale cu privire la această prezență.

— Ce ne puteți spune în legătură cu rolul Fundației „Koussevitzky" în viața muzicală americană?

Ne sînt cunoscute manifestările muzicale organizate de această instituție de cultură, așa cum ni le semnalează presa internațională de specialitate. Ele sînt legate de numele lui Serge Koussevitzky, mare dirijor, fondatorul orchestrei din Boston, care — încă în viață fiind — solicitase, ca sprijinitor al creației muzicale, o serie de lucrări; printre altele figurează, din acea epocă, și Concertul pentru orchestră de *Bartók.*

După moarte, testamentul său a cuprins un important legat destinat continuării acestei acțiuni de stimulare. În mare parte, solicitările s-au adresat și se adresează compozitorilor americani — dar și unor muzicieni străini, ca Ginastera, Stockhausen, Xenakis, Ligeti. Ca organizare, îndeplinirea acestui legat a fost încredințată diviziei muzicale din „Library of Congress".

— Cîteva cuvinte despre Biblioteca Congresului?

Este o instituție de-a dreptul uriașă, dispunînd de o importantă secțiune consacrată muzicii. Se găsește aici un adevărat tezaur de manuscrise originale, de la preclasici pînă la Beethoven sau Brahms — și, firește, lucrările originale solicitate compozitorilor secolului nostru. Aici se află și manuscrise de Enescu. Am putut vedea o impresionantă colecție de instrumente Stradivarius, precum și o altă colecție — unică în lume — de fluiere și flaute, cca. 4.000 de exemplare!

Trebuie să menționez, ca reglementare a relațiilor cu compozitorii, că aceștia rămîn proprietarii lucrărilor lor, cu toate drepturile ce decurg din execuție; singura obligație a solicitării este ca manuscrisul să rămînă în colecția Bibliotecii. Se înțelege că toate lucrările solicitate și onorate cu acel „award" (un premiu de achiziție, dacă vrem), poartă dedicația „În memoriam Serge și Natalie Koussevitzky".

— În ce a constat solicitarea adresată Dv.?

În corespondența primită de la Dl. Harold Spivache (șeful diviziei muzicale a Bibliotecii) se menționa solicitarea pentru o „muzică de cameră cu durata de cca. 15 minute", pentru o formație care rămînea la libera mea alegere.

După cîte cunoșteam, biblioteca nu organizează, de regulă, prime audiții cu lucrările primite. Dat fiind însă ansamblul accesibil ca număr (cvartet de coarde cu percuție), am avut plăcuta surpriză să fiu înștiințat că lucrarea mea — „Trepte ale tăcerii" — a fost programată în cadrul unei seri de cameră a Bibliotecii.

— Cum s-a desfășurat această audiție?

Ea a avut loc în „Coolidge Auditorium" din incinta Bibliotecii (o sală mică, bine amenajată, de vreo 500 de locuri), concertul fiind transmis și de posturile de radio WGSM din Washington. Prima audiție a fost încredințată cvartetului „Claremont" care s-a achitat excelent de această sarcină, în colaborare cu percuționistul J. Massie Johnson. Cvartetul „Claremont" a cîntat cu instrumente Amati.

— Ați asistat la repetiții?

Da, am avut posibilitatea să dau ajutorul necesar prin prezența mea la ultimele repetiții. Lucrarea fusese foarte bine repetată, dar compozitorul a putut defini caracterul, să modeleze nuanțele, să imprime un mai bun sentiment al timpului.

— Cum a fost primită lucrarea de către public și critică?

Mărturisesc că pentru cineva care nu este obișnuit cu publicul american, reacția acestuia apare destul de ciudată — murmure, exclamații chiar rîsete. Însă am constatat că primirea a fost bună; mulți spectatori, anonimi, mi-au strîns mîna după concert.

În ce privește critica de presă, ea a fost foarte favorabilă lucrării. Cronicarii nu sînt de loc „zaharisiți" la Evening Star *și* Washington Post; *chiar în zilele șederii mele acolo, i-am văzut „executînd" artiști de renume.*

— Cum ați folosit timpul șederii Dv. în Statele Unite?

Am vrut să văd și să cunosc cît mai multe. Am vizitat muzee extraordinare, ca „Metropolitan", Muzeul de artă contemporană, National Galery, Colecția „Frick". Și, desigur, concerte, repetiții, imprimări, ore de curs.

— Ce v-a atras atenția în mod deosebit?

Este greu să descriu totul. Menționez doar concertele pianistului Rudolf Serkin, ale clavecinistului Ralph Kirkpatrick, cîteva concerte ale orchestrelor din New York. Am auzit admirabilele concerte de muzică contemporană. Am vizitat colegiul „Sarah Lawrence" unde l-am cunoscut pe Joel W. Spiegelman, distins profesor de muzică veche, compozitor și clavecinist, fost elev al Nadiei Boulanger la Paris.

— Ați ținut și o serie de conferințe?

La invitația lui Luciano Berio, am ținut — la Conservatorul „Juilliard" — prelegerea „Tăcerea, sculptură a sunetului"; expunerea a fost urmată de o reaudiere a lucrării mele, „Trepte ale tăcerii", precum și de documentarul românesc „Brâncuși la Tg. Jiu", pus la dispoziție de Ambasada noastră din Washington. Apoi, o prezentare a partiturii mele, „Odă tăcerii". De asemenea, am ținut două prelegeri la colegiul „Sarah Lawrence". Prima a tratat despre „Scene nocturne" — o analiză cu exemplificare pe bandă a imprimării cu corul „Madrigal". Expunerea a fost precedată de lucrarea mea, „Lupta cu inerția", în interpretarea formației „Aeolian Chamber Players", în rezidență la acest colegiu.

Aș vrea să subliniez calitatea excepțională a acestor formații legate de activitatea colegiilor, unde fiecare membru este profesor sau tînăr interpret excepțional la instrumentul respectiv. Berio, de pildă, pleca tocmai atunci într-un turneu prin Europa cu un nou ansamblu „Juilliard", înainte ca acesta să-și facă debutul în Statele Unite.

A doua expunere amplă la colegiul „Sarah Lawrence" a fost intitulată „Panoramă a muzicii românești" și a cuprins o sferă foarte largă de informare — de la muzica populară și bizantină pînă la Enescu, generațiile dintre cele două războaie precum și generațiile noi ale componisticii românești. Pot afirma că interesul celor prezenți a fost foarte mare — în cea mai mare parte, ei nu cunoșteau aproape nimic din fenomenul muzical românesc.

Aceeași conferință am repetat-o apoi în cadrul Ambasadei noastre, în prezența a numeroși invitați, muzicieni, membri ai corpului diplomatic, funcționari ai Departamentului de Stat.

— Ați avut desigur ocazia să cunoașteți și figuri reprezentative ale vieții muzicale?

Deși călătoria mea de informare a fost destul de scurtă, și limitată doar la Washington și New York, am avut totuși prilejul să cunosc mulți compozitori, ca Elliot Carter, Luciano Berio, Peter Mennin, Toru Thakemitsu, Carlos Chávez, Milton Babbitt, Vladimir Ussachewsky și alții. Deasemenea și numeroși interpreți — în cadrul concertelor, a repetițiilor și a imprimărilor la care am asistat.

Zile în Italia

Impresiile adînci pe care mi le grefase, în urmă cu doi ani, vizitarea cîtorva orașe italiene erau încă vii și revederea atîtor valori istorice și artistice este capabilă întotdeauna să creeze o stare de permanentă înfrigurare și curiozitate profesională. Într-adevăr, pentru dublul scop al călătoriei mele de documentare, în calitate de solistă a Operei Române și de conferențiar la clasa de canto a Conservatorului din București — Italia reprezintă un sol fertil în cunoștințe și noutăți.

Sub soarele cald de februarie de pe cerul meridional, colindam ca oricare vizitator al Romei, fascinată de numeroasele frumuseți păstrate dealungul secolelor: Forumul Roman, Colisseumul, mulțimea palatelor vechilor familii, piețele istorice, galeriile naționale de artă antică, renascentistă sau modernă. La Milano, însă, zile cu ceață, ploi intermitente și peisaje impietate de prezențe industriale, te făceau să uiți clima iernii sudice, atît de plăcută la Roma, și să te gîndești cu mirare cum de s-a putut dezvolta, într-un mediu atît de neprielnic o artă atît de delicată ca cea a belcanto-ului de la „Scala". Spectacolele audiate au împrăștiat însă orice temeri, căci înalta ținută artistică continuă să caracterizeze stagiunile de la Milano. Am avut prilejul să ascult, de astă dată, două lucrări, am putea spune, diametral opuse din punct de vedere al expresiei muzicale: opera pretențioasă a lui Mozart „Idomeneo" în genul „seria" și opera compozitorului contemporan italian Gian Francesco Malipiero, comedie în trei acte cu un prolog, pe un libret al compozitorului inspirat după o piesă de Jacomo Callot (1593—1635), cunoscut autor de commedia d'arte, prelucrată de E. T. A. Hoffmann.

Premiera operei „Idomeneo" avusese loc doar cu cîteva zile înainte, astfel că prospețimea spectacolului era explicabilă. Ceea ce cucerea însă în mod deosebit era autenticitatea stilistică și șlefuirea de amănunt a întregii reprezentații. Montarea se bucură de concursul a cinci creatori principali germani — dirijorul Wolfgang Sawalisch, regizorul Oscar Fritz Schuh, scenograful Gaspar Neher și cîntăreții Waldemar Knent (Idomeneo) și Peter Schreir (Idamante) — astfel încît , cu aportul restului formației orchestrale, corale și solistice, Mozart reînvie în deplinătatea intențiilor sale inițiale. Soliștii italieni s-au integrat organic liniei generale impusă de dirijor. Am avut plăcerea să reascult pe soprana Margherita Rinaldi, în rolul Iliei, fiica lui Priam — cunoscută publicului bucureștean din spectacolele cu „Rigoletto", susținute cu cîțiva ani în urmă pe scena Sălii Palatului. Din nou am putut remarca deosebita ei tehnică vocală ce atinge desăvîrșirea în acest rol, conducînd cu un calm remarcabil și cu o stăpînire ideală instrumentul vocal în ariile dificile. Nuanțele și timbrul glasului ei au impus o liniște desăvîrșită în sală, aveam chiar impresia că oamenii au fost atît de fascinați încît nici nu mai respirau. În rolul Elettrei, soprana dramatică Leyla Gencer (de origină turcă) a parcurs cu stăpînire partitura la fel de dificilă a rolului, deși, pe alocuri, inegală, mai cu seamă în registrul grav, prea mult pectorizat. Buna impresie a reprezentației a fost favorizată de unitatea muzicală a tuturor compartimentelor, admirabil servită pentru perceperea de către auditor prin acustica ireproșabilă a sălii. Scenografia a colaborat semnificativ în spectacol, folosind cu pricepere marea deschidere a scenei, obținînd, prin bolți, coloane și puține elemente aderente, efectul unor profunzimi impresionante.

Comedia muzicală a lui Malipiero reprezintă o îmbinare de pantomimă și teatru liric, o alăturare de real și ficțiune, condiționate de concepția compozitorului oglindită în tratarea acestui subiect. Sînt semnificative rîndurile scrise de el șase ani după premiera spectacolului: „...e greu să-ți închipui că tot ce apare în fața ochilor noștri există cu adevărat. Lumina și starea noastră de conștiință domină și schimbă ceea ce vedem. Impresiile noastre sînt deci subordonate unei infinități de evenimente pe care viața ni le prezintă sau reprezintă, în care noi înșine ne transformăm în actori, fără ca totuși să intervenim pentru a schimba desfășuarea comediei".

Mi-a reținut în mod plăcut atenția melodismul și cantabilitatea frazelor inspirate, purtate prin meandrele unor armonii îndrăznețe dar agreabile și care îl indică pe compozitor ca un adevărat continuator al tradițiilor muzicii de operă italiană, izvorîtă din cîntece și din subiecte autohtone, redate cu sinceritate creatoare. Opera lui Malipiero poate fi integrată artei contemporane, în care muzica este determinantă în realizarea unui fluid sonor adecvat vocii, adevăratului cînt de operă, oferind prilejul cîntăreților de a-și demonstra atît virtuozitatea tehnică, cît și posibilitățile vocale naturale. Cu toată reținerea ce se făcea simțită din partea publicului față de această lucrare în care noul apare uneori ostentativ, opera lui Malipiero este apreciată ca un titlu reușit în repertoriul teatrului „La Scala".

Opera din Roma am cunoscut-o printr-un spectacol clasic din repertoriul său — „Fiica Regimentului" de Donizetti. Montare de mai veche factură, în care regia și scenografia nu aduc nimic interesant, „Fiica Regimentului" se prezintă totuși cu regularitate la cîteva zile, alături de puținele titluri din repertoriul curent al acestui colectiv, datorită răsunătorului succes al interpretei principale soprana Anna Moffo (lansată în toată lumea muzicală îndeosebi prin înregistrarea operelor „Traviata" și Madame Butterfly" și ecranizarea „Traviatei"). Demonstrație de înaltă clasă interpretativă, apariția Annei Moffo cucerește prin virtuozitate și paleta multicoloră a nuanțelor vocale și actori-

ceşti. Partenerul ei, tenorul R. Cioni, în ciuda unei voci sonore şi frumos timbrată, nu reuşeşte să fie în totdeauna egal. Renumele Annei Moffo a atras publicul umplînd sala pînă la refuz, transformînd pe cei 2 500 de ascultători în entuziaşti pasionaţi de arta celebrei cîntăreţe.

O latură importantă a activităţii mele în timpul şederii în Italia a constituit-o schimbul de experienţă pedagogică cu cadrele didactice din două institute superioare de învăţămînt muzical — Academia „Santa Cecilia" din Roma şi Conservatorul din Milano. Întîlniri, lecţii, spectacole şi mai ales lungi discuţii profesionale au ajutat la conturarea unor învăţăminte despre modul de desfăşurare al cursurilor de canto şi despre felul în care îşi însuşesc studenţii italieni noţiunile principale pentru a deveni interpreţi capabili de a duce mai departe faima artei bel-canto-ului.

Ceea ce caracterizează îndeosebi repertoriul este preferinţa pentru Mozart. Operele acestui clasic figurează, în planul majorităţii studenţilor, indiferent de an, alese după gradul dificultăţilor tehnice ce le ridică fiecare arie sau rol. Predilecţia aceasta are o oarecare comunitate de idei şi de orientare cu cea a catedrei de canto din Bucureşti, deşi între ele există anumite deosebiri de mai mică sau mai mare însemnătate. Astfel, în timp ce la Bucureşti, Mozart se studiază în detaliile sale semnificative, recurgîndu-se la analize prealabile sau pe parcurs ale fiecărei fraze, prin sublinierea amănunţită a textului şi prin marcarea intervenţiilor actoriceşti din linia vocală, în şcolile italiene stilul mozartian este realizat pe pasaje ample, pe arii, duete, scene sau spectacol de ansamblu. Dealtfel, întregul studiu al repertoriului — aşa cum l-am urmărit la cursurile profesorilor Alba Anzelotti şi Favaretto (la Roma) şi Maria Carbone şi Campo Galleani (la Milano) — se axează pe studierea virtuozităţii tehnice dealungul unor fraze de mare întindere, pe stăpînirea registrelor extreme, urmărind mai puţin impostaţia vocii şi mai mult specularea culorilor sale naturale, favorizaţi dealtfel şi de calitatea materialelor vocale ale cursanţilor. Se studiază deasemenea mult piese muzicale în limba originală, tendinţă ce se confirmă dealtminteri şi în preocuparea teatrelor de a monta spectacole în limba originală. La Torino, a avut loc nu de mult premiera operei lui Debussy „Pelleas şi Melisande", cîntată în limba franceză şi cu participarea unor solişti ai operelor franceze. Această orientare de asimilare a repertoriului în originalul său stilistic şi textual este mai resimţită la Milano. Clasa de lied din cadrul acestui Conservator marchează preocuparea de a forma interpreţi specializaţi în acest gen muzical, cu o importanţă a sa independentă. Directorul Conservatorului, maestrul Napoli, mi-a vorbit cu multă căldură despre arta interpretativă a compatriotului Petre Munteanu — tenor de renume pe multe scene ale lumii, care, stabilit la Milano, include adeseori în concertele sale lucrări de compozitorii români C. Brăiloiu, Gh. Stephănescu, Tiberiu Brediceanu, Emil Monţia şi alţii. Petre Munteanu a fost propus să ocupe, din toamna acestui an, catedra de lied a reputatei instituţii de învăţămînt superior artistic din Milano. Este o nouă recunoaştere a valorilor interpretative de cînt românesc peste hotare, continuînd galeria marilor nume care au venit în contact cu cultura italiană, alături de dirijorii Ionel Perlea (cunoscut ca director al „Scalei" dealungul a cinci ani), Sergiu Celibidache şi cîntăreţii Harichléa Darclée, Elena Teodorini, Grigore Gabrielescu, Stela Roman, Maria Cebotari, Viorica Ursuleac, Virginia Zeani, Nicolae Herlea, Elena Cernei, Octav Enigărescu, Dan Iordăchescu şi mulţi alţii.

Zilele petrecute în Italia au reprezentat un inepuizabil izvor de frumuseţe dar şi de învăţăminte. Sînt multe lucruri pe care le găsim transplantate în viaţa artistică şi didactică de la noi prin tradiţia activităţii de veacuri a artei de operă. Întotdeauna însă o atare vizită descoperă noi valori, produce noi emoţii şi satisfacţii estetice, colaborează la îmbogăţirea orizontului interpretativ şi a posibilităţilor de expresie a fiecăruia dintre noi — interpret sau pedagog.

IOLANDA MĂRCULESCU

„Musica Nova" în Jugoslavia

— În peisajul vieţii muzicale româneşti formaţia „Musica Nova" a căpătat un loc proeminent. În urma unui turneu în Iugoslavia, ne-am adresat compozitoarei Hilda Jerea, conducătoarea formaţiei, rugînd-o să ne comunice mai întîi cîteva impresii generale.

— Acest turneu a prilejuit formaţiei „Musica Nova" o bogată experienţă artistică, întrucît publicul căruia ne-am adresat a inclus cele mai variate categorii de ascultători — de la elevi pînă la muzicieni profesionişti.

— După cîte ştim formaţia a prezentat un ciclu de patru concerte ; care dintre acestea a suscitat un interes deosebit ?

— Mi-ar fi greu să afirm aceasta, deoarece fiecare manifestare s-a desfăşurat într-un cadru specific ; mi-ar fi şi mai greu să precizez dacă emoţiile au fost mai mari în faţa celor 400 de tineri din oraşul Valayevo sau la al doilea concert din Belgrad, unde erau prezenţi în mare majoritate muzicieni profesionişti.

— În acest caz, vă rugăm să vă referiţi la toate cele patru manifestări.

— Primul concert a avut loc la Belgrad, unde formaţia noastră a interpretat triourile de George Enescu şi Alban Berg, piesa „Omagiul lui Ţuculescu" de Doru Popovici, primită cu mult interes de publicul jugoslav şi despre care criticul muzical V. Dragutinovic (ziarul „Politika" din 7 II 1968) remarca : „limbajul muzical de avangardă al compozitorului se sprijină pe forme ale barocului în muzică".

În cadrul aceluiaşi concert am avut plăcerea să prezentăm în primă audiţie „Cvartetul" de Olivier Messiaen. Concertele din 5 şi 7 februarie în oraşele Niş şi Valayievo au cuprins, în afara lucrărilor menţionate, o primă audiţie a compozitorului jugoslav Rayko Maksimovic, intitulată „Trialog", scrisă la cerea noastră şi dedicată formaţiei. Referindu-mă din nou la specificul concerte-

lor, aș preciza că la cel organizat de Centrul de cultură din orașul Valayevo erau prezenți numeroși tineri ai școlilor din localitate, inclusiv de la școala medie de muzică. Concertul a fost precedat de un cuvînt introductiv în care au fost reliefate trăsături ale diferitelor curente din muzica contemporană.

— Ultimul concert al turneului susținut la Belgrad a fost transmis direct de către radioteleviziune. Ca și celelalte, a avut desigur caracteristicele lui?

— *Într-adevăr, mai ales că acesta s-a integrat în ciclul de muzică modernă organizat de radioteleviziune, iar programul a inclus lucrări contemporane în primă audiție, ale jugoslavului Rayko Maksimovic, Japonezului Teriuki Nodah, polonezului Goreki, belgianului H. Pousseur și românului Adrian Rațiu. Acest concert a fost urmat de o discuție liberă, susținută de trei muzicologi în fața aceluiași public, care a ascultat cu viu interes opiniile adesea contradictorii. Referindu-se la acest concert, ziarul „Politika" din 13 II 1968 scria printre altele: „Compozițiile din program, au fost interpretate de Cvintetul instrumental „Musica Nova" din București, la un înalt nivel tehnic, cu o înțelegere pătrunzătoare a stilului muzicii moderne".*

— Manifestările formației „Musica Nova" au fost oglindite în presa jugoslavă. Aș cita din cronica aceluiași ziar din Belgrad cu titlul „Întîlnire cu „Messiaen": Grație ansamblului de cameră „Musica Nova" din București, alcătuit din cinci artiști excepționali: Hilda Jerea (pian), Mircea Opreanu (vioară), Valeriu Pitulac (violă), Cătălin Ilea (violoncel), Aurelian Octav Popa (clarinet), — ansamblu care printr-o înaltă ținută profesională și cu o puternică angajare își îndeplinește rolul de cultivare și propagare a muzicii contemporane — am auzit în primă audiție la Belgrad o lucrare a compozitorului francez Olivier Messiaen..." Și acum o ultimă întrebare, care ca de obicei, se referă la proiecte de viitor. În primul rînd ce pregătiți pentru iubitorii muzicii de cameră din țara noastră?

— *Viitorul nostru concert în țară va acorda un loc important primelor audiții românești. Este vorba de cinci lucrări aparținînd compozitorilor: Ludovic Feldman, Cornel Țăranu, Alexandru Hrisanide, Costin Miereanu și Eugen Wendel.*

— Iar ca mesager al artei interpretative românești peste hotare?

— *Există propuneri ca formația „Musica Nova" să susțină turneee în stagiunile 1968—1969 în Republica Federală a Germaniei, Belgia, Anglia, iar în luna mai 1969 vom fi oaspeții Bienalei din Zagreb, cu un program de muzică românească contemporană.*

CONSTANTIN RĂSVAN

Incercări de modernizare a învățământului în liceul de muzică

de Elisabeta Suciu

Ținînd seama de cerințele actuale ale școlii, modernizarea învățământului reprezintă o necesitate obiectivă a pedagogiei contemporane. Ea este determinată atît de caracterul lărgit și complex al cunoștințelor în condițiile actualei revoluții științifico-tehnice cît și de încadrarea volumului lor sporit în limita normală de efort a elevilor, evitîndu-se supra încărcarea programului zilnic al acestora.

Modernizarea învățământului presupune pe de o parte îmbunătățirea volumului actual de cunoștințe prin reconsiderarea materiei clasice (în sensul de a păstra ceea ce este mai esențial și de a face loc noilor cunoștințe indispensabile omului modern), iar pe de altă parte introducerea în procesul de învățare a celor mai noi și eficiente mijloace tehnice de predare.

Dacă modernizarea învățământului este o problemă generală și de actualitate, pentru liceele de muzică ea are un caracter și mai acut datorită specificului acestor școli cu dublă activitate (obiecte de cultură generală și de specialitate).

În condițiile actuale, acest specific al liceelor de muzică a dus la încărcarea excesivă a programului zilnic al elevilor, chemați să depună un efort — uneori depășind puterile lor — pentru asimilarea tuturor cunoștințelor, inclusiv studiul sistematic la instrument strict necesar formării tehnicii respective, care variază cu vîrsta ajungînd pînă la 4—5 ore zilnic în clasele superioare. Pe de altă parte, elevul liceului de muzică trebuie să-și însușească și o cultură generală care să-i asigure pregătirea superioară la nivelul cerințelor societății noastre socialiste.

Rezultă deci că în liceele de muzică, mai imperios decît în liceele obișnuite, se impune perfecționarea metodelor de predare a obiectelor de cultură generală, pentru realizarea unui adevărat salt calitativ în creșterea eficienței activității la clasă, numai pe această bază putîndu-se realiza economia necesară de timp în afara orelor de curs, care să fie afectată apoi studiului individual la instrument, activitate sine qua non pentru orice elev al liceului de muzică.

În actuala stare de lucruri, elevul liceului de muzică, avînd să facă față practic la două școli paralele (cultură generală și specialitate) „rezolvă" această problemă în mod diferit, în funcție de particularitățile fiecăruia, dar în general în dauna timpului liber și al odihnei, atît de necesară vîrstei.

În cele ce urmează vom încerca să arătăm care sînt căile modernizării învățământului în liceele de muzică, unele realizări obținute la Liceul de muzică Nr. 1 din Capitală și rezervele existente pentru îmbunătățirea în continuare a conținutului și metodelor de predare în aceste școli cu profil special.

În ce privește conținutul învățământului în liceele de muzică se impune revizuirea cu mult discernămînt a programelor actuale în vederea selecționării celor mai necesare și potrivite cunoștințe pentru pregătirea viitorului muzician, cunoscut fiind că în aceste licee funcționează secția umanistă de la liceele de cultură generală, fără nici o deosebire de conținut. Ori, pregătirea viitorilor muzicieni cere să se pună un accent mai deosebit pe anumite laturi specifice sau înrudite îndeaproape cu specialitatea acestora, în cadrul aceluiași volum, prin sistematizarea și reducerea corespunzătoare a altor laturi mai puțin justificate de specificul acestor școli.

Ar fi foarte indicată elaborarea unor programe analitice speciale de cultură generală pentru liceele de muzică, în care materiile să fie mai mult orientate în direcția adîncirii cunoștințelor apropiate specialității. Astfel, de exemplu, în cadrul lecțiilor de istorie, accentul s-ar putea pune pe dezvoltarea culturii diferitelor popoare și aportul lor la cultura universală. Tot astfel, în cadrul lecțiilor de fizică de exemplu, accentul trebuie pus — după părerea noastră — pe capitolul acusticii, care trebuie mai mult dezvoltat. Limbile străine trebuie să capete o pondere mai mare, cunoscut fiind caracterul universal al muzicii și posibilitățile crescînde de afirmare a muzicii românești pe plan internațional. În alegerea limbilor străine ar fi indicată includerea și a limbii italiene care — după cum se știe — furnizează majoritatea termenilor muzicali. Timpul necesar se va putea obține prin eliminarea repetărilor, a exemplelor nesemnificative, prin renunțarea la istorism, descriptivism, lucruri comune, prin introducerea unor capitole

de sinteză și reducerea la strictul necesar a altora, îmbinarea mai judicioasă a predării concentrice cu cea lineară, etc. În aceste condiții s-ar putea face loc și istoriei artelor alături de istoria muzicii atît de necesare formării orizontului cultural complex al viitorului muzician.

În ce privește obiectele de specialitate se poate afirma că ele sînt mai bine stabilite, existînd însă posibilități de completare a cursului de teorie — solfegii — dictat muzical, cu ore mai multe la clasele IX—XII, în vederea adîncirii cunoștințelor de ritmică, melodie, armonie, necesare studiului tehnic la instrument.

Considerăm că pe această cale de modernizare — în primul rînd în conținut — se poate asigura o mai justă proporție și o îmbinare mai armonioasă între obiectele de cultură generală și cele de specialitate, asigurînd o pregătire cît mai corespunzătoare și temeinică viitoarelor cadre de muzicieni (instrumentiști, *muzicologi, pedagogi, dirijori,* etc.). Este de la sine înțeles că pentru realizarea acestui deziderat, o condiție importantă o are, de asemenea, selecționarea cu grijă și obiectivitate a talentelor — în special la examenul de admitere în clasa a IX-a, — astfel încît cei admiși în aceste licee să se profileze spre învățămîntul superior muzical.

În ce privește modernizarea mijloacelor de predare în liceele de muzică, aceasta se poate realiza prin introducerea celor mai noi cuceriri ale tehnicii audio-vizuale și a învățămîntului programat, care să asigure creșterea însemnată a eficienței la clasă.

Mijloacele tehnice moderne de înregistrare și transmitere a imaginii și a sunetului (diafilmele, diapozitivele, filmele, discurile, microsioanele, radioul, televiziunea etc.) folosite cu mult discernămînt pot ușura mult înțelegerea și însușirea noilor cunoștințe de către elevi.

Se va realiza astfel, prin creșterea eficienței selecției la clasă, economia de timp necesară pentru studiu individual la instrument.

Convinse de utilitatea acestor mijloace, cadrele didactice din liceul nostru, se preocupă în majoritatea lor — să le aplice la clasă imbinînd în același timp în mod armonios, pe cît este posibil în condițiile actuale cunoștințele pe cele două laturi de învățămînt: cultura generală și specialitate. Vom încerca în continuare să ilustrăm această preocupare dînd cîteva exemple din activitatea practică. În studierea geografiei fizice, ca și a geografiei continentelor sau a geografiei patriei s-a folosit la clasă întreaga gamă de mijloace tehnice audiovizuale pentru ușurarea înțelegerii noțiunilor fundamentale ale geografiei. Astfel, prin utilizarea combinată a hărților cu diafilmele și filmele s-a accelerat și simplificat remarcabil procesul de asimilare a cunoștințelor.

În predarea geografiei regionale s-a urmărit o armonizare mai bună a cunoștințelor de geografie cu cele de istoria muzicii, vorbindu-se de activitatea unor mari compozitori legați de patria și tradițiile poporului lor.

În ceea ce privește geografia patriei, cînd s-au prezentat imagini de pe plaiurile moldovene, cu dealurile ei line, acoperite de păduri seculare de brazi și fag și s-a vorbit de vitalitatea și setea de libertate a poporului nostru,cu nesecatul și mereu proaspătul ei folclor, s-a arătat cu mîndrie elevilor că din seva acestui popor își trag obîrșia opere ca acelea realizate de George Enescu, Ciprian Porumbescu ș.a.

Exemple pot fi numeroase și profesorii de geografie care predau la liceele de muzică au posibilitatea să le folosească din plin.

În predarea limbilor străine, profesorii din liceul nostru au căutat să-i facă pe elevi să vorbească și să-i obișnuiască cu construcțiile orale, predînd, bineînțeles, în limba respectivă. Limba maternă n-a fost folosită decît pentru exerciții de traducere sau pentru explicații de gramatică. Pentru a le ușura înțelegerea s-au folosit și diferite mijloace audio-vizuale. Mijloacele vizuale au permis elevilor să înțeleagă prin imagini în loc să recurgă la limba maternă. Imaginea proiectată este astfel percepută de toți elevii concomitent, comentată de profesor și discutată de clasă în limba respectivă. Pe baza acestor imagini s-au predat lecții și s-au făcut recapitulări de vocabular foarte vii.

Mijloacele sonore completează mijloacele vizuale foarte mult, cuvîntul înregistrat servind ca instrument de memorare. Discurile realizate de Electrecord în acest sens, prin posibilitățile lor de repetare, au permis la elevi creiarea unor deprinderi automate în folosirea limbilor străine, facilitînd totodată obținerea unei formații fonetice avansate și corecte. Discul a creiat condiții pentru memorarea auditivă, lucru realizat ușor de elevii școlii de muzică care au auzul muzical foarte dezvoltat.

În limba română, în analiza operei literare, cu sprijinul discului și al benzii de magnetofon s-a pus totdeauna în evidență corespondența dintre exprimarea artistică și conținut în formele ei cele mai concrete. Elevii au înțeles că mijloacele expresive variază și sînt *adaptate conținutului. O mai mare atenție s-a dat analizei* stilistice, ritmului, rimei, măsurii, refrenului, elemente care duc la muzicalitate, la armonie.

În ceea ce privește poezia eminesciană, elevii au cunoscut în parte studiul criticului G. Ibrăileanu „Note asupra versului", care demonstrează că ritmul se adecvează ideii poetice. Astfel, versul trohaic, mai simplu, mai alert e metrul preferat al poeziei optimiste, de efuziune dinainte de 1879. Dimpotrivă, iambul, „mai grav, mai încet" e folosit în poeziile elegiace, pătrunse de deprimare, din perioada finală a activității sale literare. Din studiile la specialitate — teorie, solfegii — elevii și-au dat seama de importanța pe care proporția, alternarea accentelor principale și secundare o au și în poezie. Armonia eminesciană neîntrecută reiese din măiestria cu care poetul evidențiază valorile estetice ale limbii române, folosind în acest scop fonetisme luate din toate graiurile, cuvintele cele mai potrivite și valoarea expresivă a sunetelor limbii noastre.

S-a evidențiat în predare importanța muzicală a refrenului în poeziile noastre. Muzicalitatea poeziilor a fost argumentată și prin faptul că poporul — nu numai compozitorii — au creeat melodii, libretul fiind însăși poezia, în felul acesta s-a solicitat sensibilitatea artistică a elevilor și li s-au trezit vibrații emoționale de ordin estetic, foarte necesare în formarea viitorilor muzicieni.

În predarea fizicei, experimentul are o valoare pedagogică indiscutabilă. Făcîndu-i pe elevi să analizeze diversele momente ale experienței, interpretînd fenomenele observate, profesorul contribuie la formarea spiritului științific al elevilor. Așa de exemplu în acustică la studierea fenomenului de rezonanță, a fost

pus un elev să producă sunete de o anumită frecvență pe o coardă de vioară dar fără cutie. Apoi aceleași sunete au fost produse pe aceiași coardă, dar atașată la vioara respectivă. S-a constatat efectul rezonatorului — cutia viorii. Apoi s-a pus coarda pe o violă și elevii au constatat că sunetele nu se mai aud la fel, cauza fiind tot rezonatorul care s-a schimbat.

Studiul reverberației a constituit un prilej pentru vizitarea studioului de imprimări al școlii, unde elevii au putut verifica în practică ceea ce au studiat la teorie în legătură cu pereții, geamurile, izolarea fonică. Apoi s-a vizitat sala de audiții, unde de asemeni, au putut vedea că ornamentațiile de pe tavan sau de pe pereți, draperiile, scaunele etc. au un rol bine determinat și anume contribuie la crearea unei acustici bune pentru sală.

La interferența sunetelor, s-au înregistrat la magnetofon sunete cu aceeași frecvență și cu frecvență diferită și s-a constatat că interferă doar acelea care îndeplinesc condițiile de interferență, obținînd cînd o amplificare a sunetului incident, cînd o slăbire sau dacă frecvența era diferită se obțineau prelungiri urîte ale sunetului inițial. La sfîrșitul capitolului, s-a prezentat filmul „Oscilații și unde" la care experiențele folosite erau prezentate într-o formă nouă, valabilă pentru orice fel de oscilații, nu numai sonore.

Caracterul deosebit al disciplinelor de specialitate face ca utilizarea mijloacelor moderne să fie nu numai indicată dar absolut necesară în procesul de învățămînt. În acest domeniu mai mult decît în altele, mijloacele tehnice de reproducere mecanică transformă profund procesul de predare. Datorită procedeelor moderne de înregistrare a sunetului, compoziția unei piese muzicale este mult mai pregnantă pe disc decît la concert. Opera muzicală este oferită ascultătorilor într-o manieră mai clară, mai precisă și mai concentrată.

Datorită magnetofonului, instrument suplu și ușor de mînuit, pot fi înregistrate emisiunile de radio cele mai necesare în predare, fiind utilizat totodată și ca instrument critic. Înregistrarea vocilor copiilor sau a soliștilor instrumentiști ne permit să descoperim defectele de interpretare sau chiar de intonații ritmice.

Filmele muzicale își aduc aportul prin prezentarea vieții compozitorilor, epoca în care au trăit, locurile și personajele care i-au inspirat.

La literatura muzicală și istoria muzicii, obiecte la care se prestează în mod deosebit folosirea mijloacelor tehnice audio-vizuale, s-a recurs la prezentarea unor scoli muzicale sau compozitori, prin intermediul proiecțiilor cu diapozitive și a discurilor. În fața elevilor s-a desfășurat viața în imagini a compozitorului respectiv, însoțită de comentariul profesorului, în timp ce, cu ajutorul discurilor, s-au audiat concomitent fragmente reprezentative din opera acelui compozitor.

Pentru înțelegerea mai profundă a diferitelor curente muzicale s-a apelat la cunoștințele de istorie ale elevilor, prezentîndu-se coordonatele social-economice ale orînduirii respective și aspecte privitoare la celelalte arte, realizîndu-se o investigație completă asupra acelei epoci. Astfel, înțelegerea stilului baroc în muzică a fost mult ușurată de cunoașterea vie a obiceiului epocii și a acestui stil în artele plastice și arhitectură. De asemeni, muzica impresionistă a fost mai bine înțeleasă prin cunoașterea acestui curent în pictură cu ajutorul reproducerilor în culori.

Ora despre instrumentele din orchestra simfonică a fost precedată de vizionarea unui film educativ cu același subiect în film, instrumentele au fost prezentate pe familii — separat — apoi grupate în diverse combinații și, în cele din urmă reunite toate în orchestra simfonică. Elevii au făcut deci cunoștință vizual și auditiv — cu toate instrumentele lecției propriu-zise — profesorului revenindu-i sarcina de a sistematiza și fixa cunoștințele. Făcînd de asemeni apel la cunoștințele de fizică ale elevilor, s-a explicat modul de producere a sunetului la diferite familii de instrumente. Este de remarcat eficiența mult crescută a unei asemenea lecții față de una obișnuită, în care se prezintă exemple pe disc și se arată fotografia instrumentului respectiv.

Putem arăta deci că în momentul de față, profesorul de specialitate ca și cel de cultură generală are la dispoziție mijloace tehnice moderne deosebit de variate, a căror folosire necontenită, în cele mai diverse combinații, contribuie la activizarea lecțiilor și la însușirea mult mai rapidă și temeinică a cunoștințelor.

În afară de folosirea mijloacelor tehnice audio-vizuale, în liceul nostru o preocupare a cadrelor didactice o constituie și documentarea asupra învățămîntului programat și asupra posibilităților de aplicare la clasă, în vederea ușurării și pe această cale a studiului la specialitate și instrument.

În concluzie subliniem că folosirea lărgită a mijloacelor audio-vizuale și introducerea treptată a învățămîntului programat reprezintă căi sigure pentru perfecționarea predării cunoștințelor pe linia creșterii eficienței lecției la clasă. În cadrul liceelor de muzică se face simțită cu mai multă acuitate decît la celelalte școli, necesitatea aplicării pe scară lărgită a acestor noi și moderne mijloace de predare, în paralel cu perfecționarea continuă a planului de învățămînt și a programelor analitice, cu selecționarea și perfecționarea cadrelor didactice și crearea unei baze materiale solide pentru susținerea procesului de învățămînt.

Cultura generală în şcoala muzicală

de Gina Solomon

A devenit un loc comun constatarea dezvoltării uriaşe şi rapide, ca în lavină, a ştiinţelor şi a aplicaţiilor lor din ultima vreme, precum şi a necesităţii pentru omul societăţii moderne, oricare ar fi specialitatea sa, de a avea cunoştinţă de ele. Tot atît de unanim admisă este şi părerea că muzicianul, pictorul, actorul, nu vor putea fi artişti autentici dacă pregătirea lor profesională nu va fi întregită cu o temeinică cultură generală, care să o cuprindă şi pe cea ştiinţifică.

Întrebarea este însă în ce măsură această cultură ştiinţifică poate fi dată şi eficient însuşită în şcolile de specialitate respective. Este drept că şi capacitatea de asimilare a copiilor şi a adolescenţilor a crescut simţitor faţă de trecut — de aceea se şi ia acum în considerare începerea şcolarizării la vîrsta de numai 6 ani. Nu mai puţin însă, şi parafrazînd o celebră formulă, se poate spune că cunoştinţele ştiinţifice cresc în progresie geometrică, pe cînd puterea de asimilare de către om a acestor cunoştinţe creşte în progresie numai aritmetică. De aici rezultă, oricîte alte dezavantaje ar prezenta el, imperativul specializării, al limitării învăţăturii, apoi şi al activităţii practice, la domenii înguste, din păcate din ce în ce mai înguste.

Dacă nu se ţine seamă de acest imperativ, şi anume, începînd încă din şcoală, instruirea elevilor va fi formal mai bogată, dar va rămîne superficială, insuficient însuşită. Căutînd a se îmbrăţişa mult, nu se va putea cuprinde şi păstra de către elevi decît foarte puţin.

Problema se pune cu deosebită acuitate în învăţămîntul artelor şi poate mai mult ca oriunde în învăţămîntul muzical. Nu o abordăm noi pentru prima oară, întrucît ea a făcut deja, de mulţi ani încoace, obiectul a nenumărate discuţii în coloanele ziarelor şi pe toate treptele forurilor şcolare, fără însă ca pînă în prezent să se concretizeze rezolvarea ei.

Cu toate greutăţile, care într-o însemnată măsură se arată şi în ciclul inferior al liceelor de muzică, nu ne vom ocupa aici de învăţămîntul de cultură generală în acest ciclu. Într-adevăr, materia şcolii generale de 8 ani trebuie dată şi însuşită, fără derogare şi concesie, ca bază minimală a oricărui învăţămînt ulterior şi a oricărei culturi. Problema specializării şi a relaţiilor acesteia cu învăţămîntul de cultură generală trebuie să se pună însă cu toată seriozitatea şi cu toată urgenţa pentru ciclul superior, pentru ciclul liceal propriu zis al învăţămîntului muzical.

După cum se ştie, spre deosebire de toate celelalte materii de învăţămînt, generale şi de specialitate, deprinderile muzicale la instrumente se formează cu succes *numai în vîrsta şcolară*, aşa că aici mai mult ca oriunde trebuie redusă la minim orice altă activitate, care la această vîrstă ar putea frîna învăţămîntul instrumental. Încă acum mai mult de cinci secole — în 1429 — muzicianul şi pedagogul veneţian Pietro Bembo scria cu privire la învăţarea clavicordului: „Pentru ca cineva să ajungă să cînte bine trebuie să studieze 10 pînă la 12 ani, fără ca în acest timp să se mai poată ocupa şi de altceva". Şi doar atît instrumentele muzicale cît şi factura pieselor respective erau la acea vreme foarte departe de complexitatea celor de azi, iar exigenţele execuţiei erau şi ele mult mai reduse. Deci cu atît mai mult ar putea fi azi valabilă această constatare.

În prezent, elevii liceelor de muzică fac de fapt două şcoli în anii destinaţi normal uneia singure. Ei urmează aproape întreg programul de studii al secţiei umanistice şi în acelaşi timp învăţămîntul muzical la care, pentru căpătarea deprinderilor şi automatismelor necesare la cîntat, pe lîngă lecţiile din şcoală, elevul trebuie să mai facă zilnic cîte cel puţin 4 ore de studiu individual la instrument.

Conservatoarele obiectează că absolvenţii liceelor de muzică vin acolo cu o tehnică instrumentală insuficientă. Dar cum ar putea fi ea mai bună dacă în liceul „de muzică" elevii fac — de exemplu în clasa IX —3 ore de matematică, 3 ore fizică, 2 ore chimie şi 2 ore botanică — aproape le fel şi în clasele următoare — în total 10 ore pe săptămînă numai la aceste materii pentru a nu mai vorbi de altele, consacrînd *numai 2 ore* lecţiei esenţiale pentru ei de instrument.

Însemnătatea materiilor menţionate pentru cultura generală a elevului nu poate fi desigur contestată, mai cu seamă azi cînd ştiinţele exacte pătrund din ce în ce mai mult în toate disciplinele teoretice şi activităţile practice. Apare totuşi exagerat şi puţin raţional a se destina acestor materii *de cinci ori* mai multe ore decît lecţiilor la instrument, care constituie sensul şi scopul liceului de muzică. Cît priveşte studiul individual al elevului, cînd să mai lucreze el la instrument dacă are zilnic a rezolva acasă numeroase probleme la matematică şi fizică, să facă hărţi geografice sau să deseneze în peniţă sau în culori tubul digestiv al melcului şi scoicilor?

Acest sistem atît de dăunător învăţămîntului muzical şi care prin dimensiunile sale nu foloseşte prea mult nici culturii generale, porneşte de la două concepţii, după părerea noastră neîntemeiate. În primul rînd aceea că elevul, deşi viitor muzician, trebuie să aibă totuşi cunoştinţe largi asupra tuturor ştiinţelor şi aplicaţiilor lor, chiar oricît de depărtate de muzică. Nu ar fi rău desigur, dacă ele ar putea fi cuprinse în timpul şi în puterea de muncă şi de asimilare a elevului, care mai este prins şi în învăţămîntul său de specialitate. Într-o consfătuire metodică un profesor susţinea de exemplu, că elevul muzician trebuie să cunoască şi el ce este cibernetica. Întrebăm însă, dar aceluia care studiază cibernetica — sau electronica,

chimia, biologia — ca specialitate, i se cere oare și lui ca la rîndul său să știe a cînta la pian sau la vioară și să învețe istoria muzicii? Evident nu, de unde se vede tratarea nejustă a acestei probleme a învățămîntului muzical.

Într-un manual de fizică ce se predă în liceele de muzică — același ca la liceele de cultură generală — un larg capitol tratează despre „rezistența materialelor." Nu ar fi oare indicat să ne preocupăm puțin și de rezistența materialului „elev", care în liceele de muzică este supraîncărcat cu un număr de materii care, în volumul și detaliile predate nu prezintă interes pentru specialitatea sa și poate nici pentru cultura sa generală.

Cea de a doua concepție, după noi eronată, care stă și ea la baza aplicării aproape a aceluiași program de învățămînt la liceele de muzică, ca și la acelea generale, constă în grija nejustificată ce se poartă ca absolvenți care nu au dat rezultate suficiente în muzică, sau care își manifestă la urmă această dorință, să poată trece ulterior la alte studii și să se înscrie la alte facultăți.

Cît privește pe cei dintîi, considerăm că printr-o selecție repetată și exigentă în tot cursul anilor de școală, elevi necorespunzători pentru muzică nici nu ar trebui să se mai găsească în aceste licee pînă la absolvență. Iar dacă unul sau altul s-a mai strecurat pînă acolo, este nerațional și nedrept totodată, ca de dragul și pentru interesul acestora, toți elevii liceului să ducă povara unui program supraîncărcat și care constituie o frînă în învățămîntul lor de specialitate.

În ceea ce privește cea de a doua categorie menționată mai sus, aceea a elevilor care, după ce au ocupat ani de-a rîndul un loc din acelea limitate și mai costisitoare pentru stat într-un liceu de muzică, se răzgîndesc și se decid să treacă la politehnică sau medicină de exemplu, considerăm că migrația în învățămînt nu trebuie înlesnită, așa cum nu se înlesnește ci este, dimpotrivă, împiedecată, migrația în producție. Iar acel elev care ține totuși să o facă, să o facă pe socoteala și pe timpul său, și nu ca din cauza acestor cazuri, de altminteri puține la număr, să se impună tuturor elevilor liceelor de muzică (sau din alte domenii artistice), un program de învățămînt împovărător și mai puțin potrivit profilului respectiv.

Din fericire viața, realitatea, aduce și aici corectivele sale. Sînt profesori la materiile arătate care nu încarcă pe elevi cu prea multe lucrări pentru acasă sau care mai trec cu vederea peste răspunsul uneori insuficient al unui tînăr instrumentist talentat. Dar problema nu se rezolvă prin astfel de concesii sporadice, prin rabat la materie și la exigență, ci ar trebui soluționată printr-o reformă organică a învățămîntului de cultură generală în liceele de muzică. Acest lucru s-a realizat deja la liceele de coregrafie, unde în afară de orele de lecție sînt necesare multe ore de muncă practică pentru fixarea deprinderilor tehnice și menținerea condiției fizice a elevilor coregrafi. În consecință s-a introdus în aceste licee un program de cultură generală redus în ceea ce privește științele exacte, mai redus decît acela al liceului umanist, punîndu-se în loc materii de studiu importante pentru instrucția și educația coregrafică. („Scînteia" din 22. decembrie 1967).

Același lucru ar trebui să se facă și cu liceele de muzică ale căror condiții și cerințe sînt similare. Aceasta s-ar putea realiza de exemplu, dînd acestor licee un profil și organizare de liceu tehnic sau profesional. Noi credem însă că, dat fiind că artele — independent de finalitatea lor profesională — constituie un aspect și o parte a culturii generale, ar fi mai corespunzător acestei naturi a artelor, ca școlile respective să rămînă cu statutul de liceu propriu zis. Și anume, în sensul ca învățămîntul de cultură generală să fie constituit cu trei secții liceale în loc de numai două ca pînă acum, cu secțiile *reală, umanistică* și *de artă*, ultima cuprinzînd muzica, plastica și coregrafia.

Prin reducerea în secțiile de artă a ponderii științelor exacte și ale naturii s-ar putea cîștiga 5—6 ore săptămînal în folosul întîi al lecțiilor de instrument, apoi și pentru adăugarea unor materii necesare aici, dar care în prezent nu sînt prevăzute în programe. Precum de exemplu, lecții de acompaniament și corepetiție și de istoria artelor în general, nu numai a muzicii, între toate acestea existînd o strînsă interdependență.

Reducerea ponderii științelor exacte micșorînd în mod corespunzător și lucrările pentru acasă aferente acestor științe, ar lăsa elevilor mai mult timp pentru studiul individual la instrument. Pe de altă parte și aceste științe, în măsura în care vor rămîne — și trebuie desigur să rămînă — ar trebui să fie adaptate specificului secțiilor de artă ale liceelor. Precum de exemplu, în secțiile de muzică la matematică prin tratarea relațiilor numerice în sunete, game și armonii, la fizică cu tratarea acusticii muzicale și a instrumentelor, iar în locul lecțiilor aici fără nici un rost despre electro-bobinaje, lecții despre aparatele de înregistrare și reproducere a sunetelor.

Înmulțirea orelor destinate lecțiilor de profil ar mări desigur necesarul de cadre didactice de specialitate, care nici în prezent nu acoperă toate nevoile. Prin înființarea la conservatoare a secțiilor de pedagogie instrumentală — de mult așteptate — această problemă ar putea fi curînd rezolvată. Pînă atunci s-ar putea folosi la clasele mici, asimilați fiind gradului de învățător, absolvenți încă fără conservator ai liceelor de muzică, în care mod s-ar elibera cadre cu pregătire superioară pentru clasele liceale.

Desigur că prin reforma propusă unele aspecte ale științelor moderne vor lipsi absolvenților secțiilor de artă ale liceelor, așa cum, într-o mai mică măsură ele lipsesc deja și absolvenților secțiilor umanistice. Dar elevilor — elevilor din toate școlile și de toate specialitățile — ar trebui să li se insufle cu tărie concepția că nici un învățămînt nu trebuie să se termine o dată cu școala, ci trebuie continuat și completat necontenit prin muncă și studiu propriu, fiecare după înclinațiile și nevoile sale, pe toată durata vieții.

În acest sens și rămînînd în cadrul muzicii, vom încheia amintind ca exmple pe Beethoven, Liszt și Enescu, care toți trei au primit un învățămînt școlar foarte redus — ceea ce desigur că nu recomandăm, iar în zilele noastre nici nu s-ar mai putea întîmpla. Totuși, datorită unei cultivări proprii permanente ei au fost nu numai muzicienii foarte mari pe care îi știm, ci și oameni de o bogată și aleasă cultură.

Retrospective

Este destul de greu ca după frecventarea asiduă a manifestărilor muzicale din cadrul unei luni, să poți cuprinde în numai cîteva pagini concluziile la care ai ajuns. Spectacolele Operei Române, spectacolele Teatrului de Operetă, recitalurile și serile de muzică de cameră, concertele orchestrelor Radio și ale Filarmonicii Enescu, au oferit în această primă lună a noului an spectatorului bucureștean, posibilitatea să aleagă, după preferințe, locul unde-și va petrece seara, i-au prezentat debuturi, prime audiții... Deci, o panoramă artistică nuanțat colorată, în care fiecare gen muzical a fost suficient reprezentat.

★

După o absență destul de mare din viața concertistică, muzica de cameră — putem constata cu plăcere — este prezentă în cadrul manifestărilor oferite publicului de stagiunea noastră muzicală. În Capitală, începînd de un timp relativ scurt, — aproximativ un an sau doi în urmă, — sala mică a Palatului găzduiește săptămînal recitale și seri de muzică de cameră, susținute de soliști consacrați sau de începători ai carierei interpretative, de formații instrumentale cu renume internațional (aceasta însă mai rar, trebuie să recunoaștem) sau — și de fapt cel mai adesea — de tinerele și talentatele noastre formații instrumentale, care deși cu un act de naștere semnat cam în același timp cu perioada atît de recentă de reorganizare, de reviriment al activității concertistice camerale, au și devenit cunoscute, prin calitatea execuțiilor și frecvența aparițiilor publice.

Dacă recitalele lui Enescu, sau serile de cvartete interpretate de Enescu, Constantin Bobescu, Alexandru Rădulescu și Teodor Lupu, de pildă, au dat concertelor noastre camerale de la începutul acestui veac o strălucire și o frumusețe artistică deosebită, asigurînd acestui stil de creație și interpretare importanța și rolul pe care trebuie să-l ocupe în viața muzicală a unei țări, întreruperea, discontinuitatea cu care au fost abordate pînă nu de mult aceste manifestări camerale în programele stagiunilor noastre, au prejudiciat condițiile de formare și educare a unui public numeros care să înțeleagă și să iubească muzica de cameră — așa cum există pentru concertul simfonic sau pentru operă, de exemplu.

Probabil că timpul va rezolva însă această deficiență și o seară de sonate susținută de un cuplu Ion Voicu-Maria Fotino, un recital Aurelian Octav Popa sau o seară de muzică de cameră prezentată de cvartetul „Atheneum" — pentru a da cele mai reprezentative exemple ale lunii ianuarie, — vor stîrni în viitor interesul suficient pentru a asigura o sală de concert plină.

Pe lîngă activitatea din sala mică a Palatului s-a adăugat în această lună și acea a mult așteptatului studio al Ateneului Român. Recuperată, sala prezintă o acustică bună și o capacitate adecvată scopului. Filarmonica George Enescu — care deține, de altfel, primul loc în activitatea de promovare a muzicii de cameră — organizează aici, în fiecare marți, recitaluri susținute îndeosebi de debutanți sau tineri soliști. Nu voi insista asupra acestor manifestări solicitate de public și a căror oportunitate a fost subliniată nu o dată. Remarc doar că începutul atît de promițător făcut de talentatul cuplu Dan Mizrahi-Dumitru Moțatu, a găsit o echivalență calitativă doar în recitalul violonistei Victoria Bașta Ichimescu. Și, întrucîtva, în seara de muzică de cameră susținută de cvintetul de suflători al Conservatorului „Ciprian Porumbescu".

O observație. Tinerii artiști care abia încep cariera lor solistică ar trebui să fie mai atenți la repertoriul pe care îl aleg. Depășindu-le pentru moment puterile, lucrări ca Sonata în la minor KV 310 de Mozart sau Sonata Appassionata de Beethoven — ce ridică adevărate probleme și instrumentiștilor consacrați — în loc de a valorifica, dimpotrivă, pun la grea încercare posibilitățile interpretative existente.

★

Ca o continuare firească, cele trei seri camerale ale săptămînii muzicale bucureștene cedează în următoarele zile locul concertului simfonic. La radio sau la filarmonică, spectatorul meloman al lunii ianuarie a avut posibilitatea să se reîntîlnească, (sau să se întîlnească) cu arta interpretativă a unor soliști și dirijori de prestigiu atît din țară cît și din străinătate.

Prezența unor mari valori românești, solistice sau dirijorale, ca Radu Aldulescu, Ion Voicu, Maria Fotino, Iosif Conta, sau Mircea Cristescu s-a alăturat unor artiști oaspeți consacrați în viața muzicală internațională.

Seria oaspeților acestei perioade a fost inaugurată la Radio de dirijorul sovietic Roman Matsov, prezență artistică ce s-a impus formației și publicului în dubla ipostază de șef de orchestră și de clavecinist.

La pupitrul Filarmonicii, aceeași săptămînă a oferit bagheta dirijorului japonez Takashi Asahina, personalitate interpretativă care ne-a dovedit, pe parcursul întregului program, — Oguri, Paganini, Brahms, — că este în egală măsură atît un maestru al bagheței cît și un muzician autentic.

Este de presupus că faima ce a precedat australianului Edmund Kurtz (a cîntat și sub bagheta lui Toscanini) își are acoperirea în valoarea sa reală și tocmai de aceea am regretat că ziua concertului din 18 februarie nu l-a găsit în cea mai bună „formă" a sa. Într-adevăr, interpretarea concertului pentru violoncel și orchestră de Dvorak a adus momente de mare intensitate expresivă, sonorități calde, pătrunzătoare, care emoționează. Și totuși... este destul de greu să te lași furat de emoția unei muzici minunate și a unei execuții sensibile, cînd acurateța, precizia sunetelor, este îndoielnică. O frazare plină de noblețe și sinceritate pierde mult dacă îi lipsește corectitudinea intonației. Acest lucru s-ar putea reproșa violoncelistului oaspete, presupunînd totodată că lipsa acurateței sonore în seara amintită rămîne totuși un fapt accidental.

Două reîntîlniri în cadrul simfonicului Filarmonicii bucureștene din 19 ianuarie: dirijorul bulgar Constantin Iliev și pianistul elvețian Sebastian Benda.

Pe dirijorul bulgar Constantin Iliev îl cunoaștem de mai multă vreme și în cursul trecutelor sale apariții ne lăsase impresia unui temperament energic, impulsiv, cu vădite afinități pentru muzica contemporană. De astă dată, în concertul Filarmonicii ni s-a dezvăluit ca un muzician în egală măsură echilibrat, sobru, capabil nu doar de explozii ci și de interiorizări. Compozitorii înscriși în programul său erau un prim argument în acest sens: Haydn, Mozart, Schubert — confirmat apoi în naturaleța cu care Iliev a dirijat.

Concertul în Mi bemol de Mozart a fost interpretat cu concursul pianistului elvețian Sebastian Benda. Descendent al unei ilustre familii de muzicieni, Sebastian Benda și-a conturat personalitatea interpretativă sub influența unor pianiști și pedagogi de talia unui Breithaupt, Gieseking, sau Edwin Fischer. Tehnica sa deosebită, dezvăluie o rară căldură în exprimare. Ascultîndu-l în concertul de Mozart, am recunoscut calități care ne impresionaseră și cu ocazia turneului întreprins de pianist în țara noastră la sfîrșitul anului 1966. Sobru în redarea conținutului muzical, cîntul său, a cărui vervă mozartiană poate nu-i este întru-totul familiară, s-a impus prin naturalețe și simplitate. Nimic forțat, nici o căutare de efect, doar multă sensibilitate și preocupare de a comunica ascultătorilor esența profund umană a muzicii.

Lista oaspeților lunii ianuarie a încheiat-o pianistul sovietic Rudolf Kerer. Temperamentul viu, entuziasmul creator, emoția adîncă a exprimării, ca și refuzul pentru cultivarea virtuozității, în sine, dezvăluite în timpul interpretării dificilului concert în Re major de Prokofiev, stau mărturie a valorii pianistice și muzicale pe care o reprezintă artistul.

★

Reascultăm mereu marile capodopere muzicale ale istoriei; niciodată nu ne vom sătura audiind muzica unui Mozart, unui Beethoven, unui Schubert, unui Wagner... Depășind veacurile, geniul lor a emoționat și va emoționa permanent cu aceeași intensitate. Dar, să nu uităm că vitalitatea continuă a muzicii este condiționată în bună parte și de interpretare, iar discul, banda de magnetofon sau estrada de concert, ne solicită tot mai mult o participare selectivă în audiere.

Este un lucru știut: nu putem aprecia cu adevărat o interpretare sau alta atîta vreme cît muzica unei partituri nu ne este suficient cunoscută. Dar, o dată acest stadiu depășit, gîndirea noastră comparativă poate să-și intensifice activitatea. Autenticitatea în regăsirea și redarea spiritului muzical, ca și nota de originalitate, de personalitate, sînt probleme sau, mai bine spus, întrebări la care cultura noastră este chemată să răspundă.

O astfel de contribuție putem să dăm repertoriului tradițional prezent — mai ales în concertele Filarmonicii — prin capodopere ca Simfonia Haffner de Mozart, Marea simfonie în Do major de Schubert, simfoniile I și II de Brahms, simfonia a-IV-a Italiana de Mendelssohn Bartholdy... cît, îndeosebi, unor reprogramări de lucrări făcute la interval foarte scurt... (concertul de Dvorak în mai puțin de 2 săptămîni a fost cîntat și la Filarmonică și la Radio; soliștii aleși — Radu Aldulescu și Edmund Kurtz — au justificat însă, în acest caz, reprogramarea).

Alături de repertoriul cunoscut, mereu noi și noi lucrări din cele mai diverse etape ale istoriei muzicii sînt prezentate publicului atît în concertele Filarmonicii, cît mai ales — de data aceasta, — în concertele Radioteleviziunii. Împreună cu serile de cameră, simfonicele lunii ianuarie au oferit doritorului de nou muzical, nenumărate posibilități de informare. Perioada la care ne referim a însumat un număr apreciabil de prime audiții aparținînd unor diverse școli și stiluri muzicale.

★

Lucrare de trecere, interpretată public pentru prima oară în 1929 (probabil că precizarea de „primă audiție" în concertul din 21 ianuarie era raportată la interpreții serii), Octetul pentru clarinet, fagot, corn și cvintet de coarde de Mihail Andricu are la bază o tematică melodică în spirit popular; nu se apelează la citat decît în rondo-ul final, construit de compozitor pe baza a două cîntece transilvănene și a unui cîntec de joc din Ilfov.

O factură stilistică asemănătoare am reîntîlnit-o și în Cvintetul în re minor pentru suflători de Nicolaie Buicliu, interpretat tot în concertul din 21 ianuarie. Lucrarea s-a remarcat prin vitalitatea inspirației muzicale, ca și prin culoarea modală nuanțat variată. Pornind tot de la teme create în spirit folcloric, autorul a urmărit structurarea sau prelucrarea elementului rapsodic în forme și stiluri aparținînd limbajului muzical universal (sonată, lied, rondo, contrapunct...).

Frumoasă, personală și expresivă, Sonata pentru violoncel și pian de Ludovic Feldman interpretată de Dumitru Moțatu și Dan Mizrahi, marți 9 ianuarie, s-a impus prin intensitatea dramatică și profunzimea țesăturii muzicale. Lucrarea (care de altfel în varianta scrisă pentru violoncel și orchestră a cunoscut o primă au-

diție la Cluj), dezvăluie în construcția sa o autentică gîndire ciclică. Întreaga esență muzicală a sonatei este expusă chiar la început sub forma unui recitativ pentru violoncel solo... Din structura melodico-ritmică a acestui recitativ, care va reveni și el de altfel de patru sau cinci ori pe parcursul desfășurării discursului muzical, Feldman extrage toate motivele și temele principale ale lucrării, unele dintre ele, de asemeni, folosite de autor cu revenire ciclică. Lucrarea are la bază o scriitură dodecafonică; avem de a face însă cu un serialism „liber", căci seria este obligatorie doar pentru linia orizontală. Rezultanta pe plan vertical îmbină liber procedee dodecafonice, modale, de armonie cromatică...

★

O afinitate pentru gîndirea muzicală contemporană, am recunoscut-o și în sonata pentru clarinet și pian de Dan Constantinescu, prezentată publicului în recitalul din 29 ianuarie de Aurelian Octav Popa și Alexandrina Zorleanu. Lucrarea se mișcă în sferele tensionale a două stări afective: liric și dramatic. Schimbările nu sînt brusce; contrastul violent este evitat, pe cît posibil, iar trecerile dintr-o stare emoțională în alta sînt pregătite, anunțate. Serii de nuanțe, durate sau înălțimi, subordonate elementului de intensitate expresivă, valorifică din plin tehnica modernă a clarinetului.

În cadrul aceluiași recital a fost interpretată și lucrarea de școală „Poliritmii — 7 piese pentru clarinet, pian și pian preparat", de Octavian Nemescu la care nu am putut să nu remarcăm certe influențe stilistice proprii lui Stockhausen sau Boulez. Compoziția ia ca bază pentru întreaga prelucrare muzicală două structuri: una polifonică, cealaltă omofonă. Expuse sintetic în prima piesă, cele două structuri se desfac pe parcurs în părțile componente, epuizîndu-și treptat posibilitățile de exprimare, pentru ca în final să revină la unitatea sintetică inițială, fără a constitui totuși o simetrie.

Cvartetul pentru coarde și bandă de magnetofon, „Culori ale timpului" de Costin Miereanu, executat de cvartetul Atheneum în 24 ianuarie, a constituit una din cele mai interesante prime audiții ale lunii. Forma lucrării prezintă asamblarea a 6 monostructuri despărțite prin lungi pauze generale care tensionează atît materialul muzical anterior cît și cel care urmează. Structurile de tăcere se infiltrează treptat în interiorul discursului muzical. Scriitura, după propria mărturisire a compozitorului este „neoserială", structurile provenind din analiza fonică a unui oarecare text... Lucrare de atmosferă, voit „atemporală", cvartetul lui Miereanu demonstrează sonor reciprocitatea relației culoare-timp. Într-adevăr, dacă culoarea se realizează prin scurgerea timpului, la rîndul său, timpul se realizează prin contrastul culorilor.

Seria primelor audiții de muzică românească nu s-a limitat doar la genul cameral. În simfonicele lunii, orchestra Radioteleviziunii a prezentat și ea două prime audiții românești: Studii pentru orchestră de Liviu Glodeanu în 18 ianuarie, sub bagheta dirijorului Iosif Conta — lucrare de maximă concizie tematică și cu o accentuată dinamică a culorilor sonore — precum și Simfonia coregrafică de Dumitru Bughici în 25 ianuarie, sub bagheta dirijorului Liviu Ionescu.

Opus sugestiv realizat tehnic, Simfonia lui Bughici a demonstrat încă o dată constanta preocupare a autorului ei pentru muzica ritmică. La baza lucrării stă folosirea cu mare eficiență a principiului contrastant. Continua schimbare a densităților emoționale corespunde unei plastice mișcări a imaginilor sonore.

TEODORA ALBESCU

Prin multitudinea, ponderea și varietatea manifestărilor muzicale, mai mult decît prin „poziția" sa calendaristică, luna februarie poate fi socotită, credem, drept una din perioadele de culme — cu alte cuvinte o „lună vîrf" — ale stagiunii în curs. Fără a putea cuprinde aceste manifestări în totalitatea lor, vom încerca să desprindem aspectele pe care le socotim mai importante.

Concertele Filarmonicii „George Enescu" se pot caracteriza prin echilibrul, prin grija în alegerea unor piese care să confere o ținută unitară programelor, — lucrările de rezistență, luate din repertoriul clasic și romantic, alternînd cu primele audiții românești și străine.

Primele audiții românești, puține la număr (2 în 4 concerte), ne-au oferit însă, în afara calității intrinseci a lucrărilor, satisfacția unor prezentări de calitate și, trebuie să remarcăm de la bun început, conștiinciozitatea dirijorilor și a orchestrei în pregătirea și finisarea lor. Subliniem acest fapt pentru a preciza atitudinea de seriozitate și răspundere față de primele audiții românești și universale, pe care o au în prezent nu numai Filarmonica și orchestrele bucureștene, dar și cele din țară, depășind etapa unei corvezi obligatorii. Dealtfel și publicul manifestă un interes sporit, o reală încercare de apropiere și de aclimatizare cu muzica contemporană, pe care o selectează potrivit evoluției înțelegerii sale. Perseverența în alegerea unor lucrări de valoare, pentru o execuție îngrijită, va duce desigur la restabilirea echilibrului între muzica contemporană și cea clasică și romantică, echilibru absolut necesar pentru vitalitatea și valabilitatea vieții de concert.

„Nocturna pentru orchestră" de Ștefan Zorzor (în concertele din 9 și 10 februarie, dirijate de Mihai Brediceanu), scrisă într-o singură mișcare, crează un climat ce are strălucirea unduioasă, cînd difuză, cînd clară, a unei linii melodice permanent fluente. Zorzor e un sensitiv, un colorist rafinat, surprinzător tocmai prin varietatea capricioasă și delicată a nuanțelor mereu schimbătoare, într-un discurs firesc în care predomină inventivitatea orchestrației sau tratarea ingenioasă și suplă a unui material tematic restrîns. Compozitorului îi displac violențele de limbaj: chiar în momentele de forță sonoră, sau incisive ritmic, totul are o alunecare, o estompare a durității. Muzica lui Zorzor, prin predilecția pentru culoare, prin lirism și spontaneitatea fanteziei, continuă cu mijloace proprii anumite elemente de tradiție enesciană, înglobînd și ceva din spiritul muzicii franceze, cu care are afinități de sensibilitate și cultură.

A doua primă audiție pe care am amintit-o este „Sinfonia cantabile" de Theodor Grigoriu (în concertele din 23 și 24 februarie — dirijate de Mircea Cristescu). Compozitor cu un profil bine individualizat în muzica românească contemporană, Theodor Grigoriu fixează în lucrările sale un stil caracterizat prin subtilitatea limbajului modern ce îmbracă un fond specific românesc. Esența acestui specific se poate defini prin recrearea unui melos de factură românească, prin atmosfera generală a muzicii sale, — compozitorul fiind un cunoscător de profunzime al creației enesciene și bartokiene, așa cum s-a subliniat cu alte ocazii. Sinfonia cantabile, scrisă în 1950 în prima ei formă și revăzută în 1966 fără a i se modifica caracterul liric, precizează o etapă în evoluția creatoare a lui Theodor Grigoriu. Concepută în forme clasice, Sinfonia aduce o substanță muzicală nobilă, un meșteșug componistic excelent. Lirismul său e dinamic, avînd o linie amplă ce se compune ca rezultantă a ansamblului și credem că această observație poate fi ilustrată cel mai bine prin deosebita realizare a părții a doua. Orchestrația strălucitoare, maleabilă, vigoarea alternată cu finețea, transmiterea directă a emoției, demonstrează odată în plus maturitatea artistică a compozitorului, ce pune mai puțin preț pe experiment (sau știe să și-l asimileze integral) și mai mult pe consolidarea unei direcții creatoare proprii.

O altă primă audiție, de astă dată Partita pentru orchestră de Goffredo Petrassi (concertele din 16 și 17 februarie dirijate de Napoleone Anovazzi) ne-a pus în fața unei lucrări mai vechi (din 1932), cu o turnură pronunțat neoclasică. Evidențiind soliditatea construcției, unitatea și echilibrul celor trei părți (Gagliarda, Ciacconna, Giga), claritatea arhitectonică și armonică și continua dinamizare a mișcării trebuie să remarcăm, în ciuda acestor calități o oarecare monotonie a desfășurării și lipsa unui substrat emoțional mai bogat. Orientarea neoclasică ce pare să convină compozitorului în această perioadă de tinerețe în care a fost compusă lucrarea, se va colora mai tîrziu în muzica vocală și chiar cea simfonică cu o notă personală, lăuntrică, ce va șterge din rigoarea intelectualistă a Partitei, dealtfel prima piesă cu care Petrassi dobîndește o recunoaștere universală.

Pentru că sîntem la capitolul primelor audiții, vom adăuga aici și cîteva păreri despre alte lucrări românești, executate pentru prima dată în concertul Orchestrei de Studio a conservatorului (din 20 februarie — dirijate de G. Iosub). Simfonia III-a cu cor „Bizantina" de Doru Popovici, începută în 1964 și terminată în 1967, face parte dintr-un ciclu de muzică veche alcătuit dintr-un Poem bizantin (pe teme culese de I. D. Petrescu), o Suită de coarde Codex Caioni (pe temele din acest codice) concepută ca un balet abstract, Două arii bizantine pentru bas și orchestră de cameră (pe texte de Blaga) și Simfonia de care e vorba. Ciclul urmărește exploatarea resurselor unui gen puțin practicat în prezent, dar cu vechi tradiții în muzica noastră și vădește varietatea preocupărilor componistice ale lui Doru Popovici, pasionat de diversificarea talentului său în multiple ipostaze. Simfonia a III-a Bizantina, scrisă în memoria pictorului Țuculescu, are cinci părți. Partea I- Preludiu — e o mișcare lentă construită pe două idei ce apar în chip variat, extrase dintr-un colind din culegerile lui Sabin Drăgoi. Partea a doua — Imn I, pentru cor bărbătesc, are la bază un imn bizantin cules, descifrat și orînduit de Ioan D. Petrescu. Compozitorul îl tratează în forma motetului, dar se folosește de o scriitură foarte simplă — unisonul combinat cu eterofonia. Înainte de codă, motetul e întrerupt printr-o cadență parlando — rubato a unui bas solo. Partea a III-a, Simfonia, este un allegro de sonată, după toate tiparele clasice. Partea a IV-a-Imn II, este un alt imn bizantin cules de I. D. Petrescu. Autorul cultivă o formă de motet expus întîi la vocile de femei, urmat de o cadență a cornului solist, bazată pe un al treilea imn (tot după I. D. Petrescu). Ultima secțiune, la care participă corul mixt, marchează un arc sonor, cu o creșfere a intensității ce revine treptat la amploarea inițială. Ultima parte — Postludium — e concepută pe un colind arhaic cules de G. Breazul. În felul acesta simfonia are trei părți instrumentale (Preludiu, Simfonia, Postludiu) și două părți pentru cor a Cappella (Imn I și II). Orchestra are numai coarde și corn solo. Limbajul e modal prin excelență, cu cadențe mobile, sever diatonic și reliefează cu precădere modurile doric, frigic, lidic și mixolidic. Părțile instrumentale au o ritmică măsurată și mai clasică, cele două imnuri folosesc o ritmică asimetrică, nemăsurată, în care nici o măsură nu se aseamănă sub aspect ritmic cu precedenta și următoarea. Orchestrația e transparentă, pentru a lăsa citatele să apară așa cum sînt, fără a denatura sensul lor inițial cantabil și larg accesibil. Compozitorul a căutat un ton confesional, fără prea mari contraste, în spiritul temelor pe care le folosește. Lipsa contrastelor dă naștere unui plan linear amplu, în al cărui calm deslușim însă rezonanțe dramatice. Savoarea melodicii, cu un ambitus restrîns dar foarte expresiv, momentele de mare finețe, degajă o atmosferă senină, echilibrată, crează un moment de liniște într-un tumult uneori obositor. Corul și orchestra, omogene, cu o siguranță intonațională și o calitate sonoră remarcabile, au asigurat lucrării o foarte bună prezentare.

Simfonia brevis de Dinu Petrescu a fost compusă în 1966. Scrisă pe un mod de re cromatizat intens, simfonia are trei părți structurate clasic : Partea I-a — un allegro de sonată, Partea a II-a — un andante variat, Partea a III-a un rondo în care cupletele sînt temele primelor două părți, transformate aici. Dinamică, ritmică, stufoasă, cu sonorități dense, lucrarea ni-l arată pe Dinu Petrescu ca un compozitor cu o bună școală și care, dacă mai are unele influențe neasimilate pe de-antregul, prezintă în schimb o autentică factură dramatică, un simț coloristic evident. Orchestra studioului Conservatorului (programul a mai cuprins Păsările de Respighi — corect interpretate și Concertul pentru trompetă și orchestră de Telemann susținut cu brio de Edmond Buschinger) este într-un vizibil progres, iar Grigore Iosub se dovedește un dirijor sigur, energic, cu o gestică clară.

Revenind la concertele Filarmonicii George Enescu, ținem să subliniem reușita dirijorilor și orchestrei în ansamblul programelor, ce au cuprins în afara primelor audiții și piese cunoscute, dificile tehnic și interpretativ : Recviemul de război de Britten, Simfonia Manfred de Ceaikovski, Simfonia I-a de Sibelius, Simfonia a IV-a de Beethoven. Compusă din excelenți instrumentiști, majoritatea dintre ei afirmîndu-se și în afara orchestrei ca soliști și muzicieni de cameră, orchestra Filarmonicii, pe lîngă unele deficiențe de acordaj și

decalaje, are multe momente foarte bune mai ales prin calitatea sonoră, rotundă și strălucitoare, prin precizia și finețea solo-urilor, prin suplețea și prin participarea cu care cîntă. Ceea ce trebuie evitat, lucru de altfel mai puțin frecvent azi ca înainte și nu extrem de greu de realizat la acest nivel, este fluctuația formei tehnice și artistice.

În afara dirijorului italian Napoleone Anovazzi — echilibrat, cu o bună ritmică, puțin masiv în accompaniament, în genere un muzician serios —, am urmărit în celelalte trei concerte pe cei trei dirijori permanenți ai Filarmonicii. Mircea Basarab, în Reqviemul de război de Britten, a stăpînit ferm un ansamblu numeros. El are o concepție clară despre lucrare, construind-o în linia ei mare, fără a pierde din vedere gradația nuanțelor, intrările succesive sau simultane ale diverselor grupe vocale sau instrumentale, pulsația continuă a mișcării. Repertoriul vocal-simfonic îl atrage în mod deosebit și reușitele sale în acest domeniu îl definesc ca pe unul dintre specialiștii marcanți ai genului. În cadrul acestui concert evidențiem contribuția pregnantă a celor două coruri (al Filarmonicii și Madrigal). Mihai Brediceanu în concertul de Chopin nr. 2 pentru pian și orchestră s-a dovedit maleabil, atent, energic, reușind să conducă unul dintre cele mai bune acompaniamente din această lună. In Manfred transpare muzicianul cultivat ce construiește frazele firesc, cu degajare. Mircea Cristescu a condus Simfonia a IV-a de Beethoven, imprimîndu-i o continuă mișcare, accentuînd mai ales finețea, grația, tenta luminoasă și dinamismul robust al lucrării. L-a acompaniat de asemeni cu finețe pe Radu Lupu.

O bună reușită artistică au avut cei trei soliști ai Recviemului (Emilia Petrescu, Valentin Teodorian, Dionisie Konya) și pianista poloneză Lidia Grychtolowna. La aceasta din urmă am remarcat siguranța tehnicii, rubatoul subtil și strălucirea sonoră a părții a II-a din concertul nr. 2 pentru pian și orchestră de Chopin. Varujan Cozighian și George Popovici, soliștii Simfoniei concertante pentru vioară și violă în mi bemol major de Mozart, excelenți instrumentiști ai Filarmonicii, au cîntat cu o sincronizare perfectă, prezentîndu-se însă mai puțin omogeni ca înțelegere a stilului mozartian. V. Cozighian a avut eleganța frazei și precizia intonației, atribute specific mozartiene; George Popovici, pe care l-am admirat cu alte ocazii, ni s-a părut însă acum puțin prea pasionat în exprimare, cu accente și sublinieri prea dese și prea masive. Prin contrast, Radu Lupu în Concertul pentru pian și orchestră în do minor de Mozart, a abuzat de sonorități extrem de reduse, camerale, de o expresie prea sobră și prea lineară pentru robustețea și strălucirea pe care Mozart o are chiar în paginile cele mai dramatice. Ținînd seama de caracterul acestui concert, de varietatea stilistică pe care ne-o oferă interpreții, varietate conformă cu temperamentul și inteligența artistică proprie fiecăruia, deci eliberîndu-ne de orice prejudecată și rutină în înțelegere, nu putem fi de acord cu imaginea creată de Radu Lupu, apreciind totuși delicatețea și finețea sonorităților luate în sine.

Apariția aceluiași Radu Lupu în cadrul concertului Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii din 15 februarie a pus într-o lumină deosebită personalitatea sa artistică în formare, încă de pe acum pregnantă și interesantă. Dificilul Concert nr. 1 de Brahms — dificil nu numai prin solicitarea unei tehnici mature, dar mai ales prin cea a unei susțineri emoționale continue dealungul diversității de manifestări ale ei — a fost mai mult decît redat sau interpretat: a fost simțit și, în special, gîndit. E vorba aici de o simțire ce depășește faza intuitivă a interpretului înzestrat cu muzicalitate și sensibilitate. E vorba de o simțire profund ancorată în reflexiune, o înclinație naturală către introspecție, către cugetare profundă, nu pe marginea, ci în însăși substanța muzicii. Iar muzica lui Brahms oferă un material inepuizabil pentru aceasta. I se pot reproșa lui Radu Lupu unele imperfecțiuni în modul de manifestare a acestei gîndiri a muzicii: exgerata încetinire a tempo-ului primei mișcări care a dus — mai ales în părțile orchestrale — la tărăgănări desprinse de tensiunea emoțională și inconsecvență în conlucrarea cu orchestra (dirijor H. Selbing). Dar, să nu uităm: Radu Lupu este tînăr, un artist în formare, iar maturizarea lui se efectuează — după cît se pare — pe linia unei aprofundări — cu inerentele exagerări ale lipsei unei experiențe mai îndelungate — a conținutului expresiv al muzicii, a unei „filozofări", asupra ei. Lucru care, susținut de maturizarea viitoare a concepției sale, va da, sperăm, cele mai satisfăcătoare rezultate artistice.

Pentru că am atins, cu acest prilej, stagiunea Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, vom remarca faptul că și în această perioadă ea s-a dovedit a fi consistentă și totodată variată, bogată în lucrări cunoscute ale trecutului și prezentului muzicii, dar și îndrăzneață în investigarea noului și ineditului.

Muzica românească a fost reprezentată în primul rînd prin două interesante prime audiții: Odă simfonică de Ludovic Feldman (în concertul de joi 8 februarie, dirijat de Paul Popescu) — lucrare închinată eroilor neamului căzuți pentru patrie, socialism, progres, înalte idei umanitare în care compozitorul folosește construcția variațiunilor derivînd una din alta, pentru a crea — odată cu imaginea eroului ce străbate vicisitudinile și victoriile drumului său — momente de elevată tensiune emoțională. Apoi, o nouă lucrare a tînărului compozitor Corneliu Cezar intitulată: „Chronika" (în concertul din 1 februarie dirijat de Iosif Conta) — o încercare de reflectare în muzică a ideii timpului în desfășurarea lui, prilej de căutări — de multe ori soldate cu reușite — în domeniul ritmicii, al folosirii timbrurilor instrumentale incluzînd o bogată percuție, al combinațiilor sonore și, mai ales, al unor procedee aparținînd acusticii moderne — efecte de reverberație naturală și artificială, chemate să sugereze materializarea muzicală a ideii de bază a lucrării. Ne-am bucurat și de inițiativa programării unei lucrări enesciene care pînă acum, aștepta festivalurile dedicate marelui nostru compozitor, pentru a fi audiată într-un concert public: Dixtuorul, prezentat în concertul din 29 februarie într-o excelentă interpretare, realizată de un număr de remarcabili instrumentiști, sub conducerea lui Emanuel Elenescu. Am reaudiat, de asemeni, una din lucrările mai vechi ale compozitorului Doru Popovici — Concertino pentru orchestră de coarde (în seara de 15 februarie, sub conducerea lui H. Selbing), aparținînd perioadei sale de orientare către formele și mijloacele de expresie ale neo-barocului. Cu toată scurgerea celor 12 ani de la compunerea ei, perioadă în care Doru Popovici a avut o continuă evoluție în gîndirea și stilul său muzical, lucrarea nu-și dezminte

totuși viabilitatea, justificîndu-și astfel prezența în viața concertistică.

În afară de pianistul Radu Lupu de care am vorbit mai sus, luna februarie a stagiunii orchestrei simfonice Radio a prezentat un număr de interpreți ai claviaturii cu personalități pe cît de diferite, pe atît de interesante. Reîntîlnirea cu pianista franceză Magda Tagliaferro a confirmat odată în plus calitățile de muziciană la care temperamentul înnăscut se îmbină în mod fericit cu rafinamentul sensibilității, ca și de neobosită propagatoare a marii literaturi pianistice, calități pe care valoroasa interpretă le posedă încă în ciuda unei vîrste apreciabile. Concertul de Schumann (1 februarie, sub conducerea lui Iosif Conta) a fost tălmăcit cu dăruire, remarcîndu-se în special subtila subliniere a lirismului, a acelor „dialoguri șoptite" din partea a II-a. În ciuda faptului că sensibilitatea artistei, ca și gîndirea ei pianistică, se încadrează mai degrabă în vederile generației de care aparține, ele nu sînt totuși mai puțin convingătoare și comunicative.

Cu totul deosebită s-a dovedit a fi personalitatea italianului Fausto Zadra, interpretul Concertului nr. 2 de Chopin (29 februarie, dirijor Emanuel Elenescu) — un tînăr dotat, cu o interpretare atrăgătoare, însă inegală atît sub raportul tehnicii, cît și al concentrării emoționale. Dacă redarea tensiunii părților extreme ale lucrării a fost discutabilă, Fausto Zadra a avut în schimb, în partea lentă, momente de frumoasă pătrundere a poeziei lirismului și pianisticii chopiniene. Calitățile sale au fost puse, poate, mai bine în valoare în bisuri (Nocturnă și Ecossaise de Chopin), unde a dovedit că poate fi, în ciuda unei maniere personale ce nu se menține mereu pe linia „tradiției" interpretării muzicii lui Chopin, unul din bunii tălmăcitori ai paginilor acestui poet al pianului.

Ca interpret al Concertului pentru pian și orchestră al lui André Jolivet (22 februarie, sub conducerea compozitorului) tînărul Constantin Ionescu-Vovu a avut o contribuție lăudabilă în redarea bogăției de culori expresive, ritmice, melodico-modale și de atmosferă ale acestei dificile și originale lucrări.

Am cunoscut de asemeni cuceritoarea personalitate artistică a tinerei organiste italiene Eva Frick, care a înfrumusețat epigonicul și neinteresantul Concert de Enrico Marco Bossi (8 februarie, dirijor Paul Popescu), cu aportul unei rafinate sensibilități muzicale și coloristice, — atît de rar întîlnite la interpreții înclinați către masivitate și contraste sonore ai acestui instrument. Admirabila interpretare a celor două bisuri: Fuga de Scarlatti și Coralul de Brahms, — ne-a trezit regretul de a nu o fi ascultat pe Eva Frick într-un mult dorit recital de orgă, unde valențele ei artistice și-ar fi găsit un larg cîmp de desfășurare.

În aceeași seară, baritonul Octav Enigărescu a prezentat în primă audiție Cîntecele napolitane de Hans Werner Henze, — o reactualizare în spiritul muzicii moderne a farmecului atît de subtil și original al folclorului vechi italian, — cu o gamă expresivă foarte variată, bazată pe o bună intuire a specificului fiecărei piese în parte și a lucrării în general, ca și pe o matură stăpînire a tehnicii cîntului. Partea orchestrală, încredințată unei formații restrînse și instrumentiști, însă concepută cu o veritabilă virtuozitate a scriiturii și cu valorificarea unor efecte timbrale de o deosebită sugestivitate, a fost tălmăcită suficient, uneori chiar cu reale contribuții artistice, de dirijorul Paul Popescu. Dealungul întregului (și cam încărcatului) program al concertului, el a demonstrat, o dată în plus, seriozitatea și probitatea artistică cu care înțelege să pătrundă sensurile fiecărei lucrări din cuprinzătorul repertoriu pe care și l-a format în ultimii ani. Acest lucru a reieșit mai ales în interpretarea pe care a dat-o Simfoniei a VII-a de Schubert, unde — cu rezerva pe care o avem asupra tendinței de „beethovenizare" a momentelor mai viguroase și dramatice — paginile lirice, înrudite cu atmosfera liedului schubertian, au fost înțelese în ceea ce au ele mai caracteristic.

Dirijorul sibian Henry Selbing, de asemeni oaspete ale Orchestrei Radio, a avut un program (cu același păcat al încărcării excesive) care a cuprins — în afară de partea orchestrală pe care o considerăm nerealizată sub aspectul participării emoționale, al colaborării artistice cu solistul, ca și al finisării tehnice, a Concertului nr. 1 de Brahms (amintindu-ne de faptul că, în general, redarea deficitară a părții orchestrale a concertelor de pian de Brahms constituie în ultimii ani o problemă, ne întrebăm pentru ce dirijorii noștri nu înțeleg să dea atenția cuvenită acestor admirabile pagini muzicale?) — , un număr de lucrări care i-au pus într-o lumină mult mai bună experiența și autoritatea muzicală: o Simfonie de Vivaldi cîntată curat și în stil, Concertino de Doru Popovici redat conștiincios și, în sfîrșit, Suita de concert „Nobilissima visione" de Hindemith (în primă audiție), interpretată cu subtilă înțelegere și rodnică participare.

Iosif Conta a dirijat concertul din 1 februarie, prezentînd, — în afară de acompaniamentul Concertului de Schumann și de nuanțata redare a efectelor sonore ale „Chronicii" de Corneliu Cezar, — o Simfonie a VI-a de Ceaikovski de o elevată și generoasă interpretare, cu o maximă concentrare a substratului emoțional atît în dramatismul, cît și în lirismul ei.

Iar Emanuel Elenescu a condus eficient și convingător (în afară de Dixtuorul de Enescu și de acompaniamentul Concertului de Chopin), destul de neîngrijit față de cele cu care ne-a obișnuit în primă audiție, Simfonia I de William Walton — o lucrare bine construită, cu o bună conducere a gradării tensiunii și o sigură mînuire a scriiturii orchestrale.

Punctul culminant al stagiunii radiofonice pe luna februarie l-a constituit, fără îndoială, apariția la pupitrul orchestrei a reputatului muzician francez, compozitorul André Jolivet, una din figurile reprezentative ale muzicii contemporane. El a dirijat un program dedicat în întregime muzicii franceze din prima jumătate a secolului XX, cuprinzînd trei lucrări deosebite ca factură, concepție și stil, dar evidențiind preocuparea comună a creatorilor lor de a contribui, cu viziuni și modalități personale de expresie, la progresul adevăratei muzici. Atît prin selecția pieselor, cît și prin redarea lor, Jolivet s-a dovedit a fi un muzician de cea mai înaltă clasă, capabil să se identifice întru totul substanței muzicale a fiecărei lucrări: savoarea voit naivă, dar de un mare rafinament coloristic și polifonic, a baletului „Creațiunea lumii" de Darius Milhaud, consistența muzicii Simfoniei a III-a de Roussel, ca și pulsația ritmică și coloritul exotic al propriei sale compoziții, Concertul pentru pian și orchestră (solist: C. Ionescu-Vovu). O mențiune spe-

cială trebuie făcută aportului orchestrei, a cărei participare poate fi calificată drept „de zile mari".

Corul Radioteleviziunii a susținut în seara de 28 februarie un concert cu un interesant program, alcătuit din lucrări românești (mai vechi și mai noi) în primă audiție, aparținînd unor compozitori care și-au cucerit — mai de mult sau în anii din urmă — un loc important în dezvoltarea creației corale din țara noastră. Pe lîngă savuroasele și coloratele piese inspirate din folclor ale unor maeștri ai genului ca Sigismund Toduță (Cinci cîntece de joc pentru cor de femei) și Tudor Ciortea (Șapte strigături și o mustrare), am audiat o lăudabilă realizare în același domeniu a tînărului Ștefan Zorzor (Idile), o încercare meritorie a compozitorului A. Velehorski de a transpune atmosfera versului arghezian în modalitățile de expresie ale muzicii corale (Triptic), romanticele coruri de Doru Popovici (Ce te legeni codrule și Glas de toamnă), o foarte frumoasă creație a lui Sergiu Sarchizov — compozitor care simte prin excelență specificul scriiturii corale — în care dă viață unor poezii de Goga (Trei coruri) și, în sfîrșit, foarte interesanta îmbinare a corului mixt cu percuția — folosită ritmic și coloristic —, aparținînd compozitorului Liviu Glodeanu (Două madrigale pentru cor mixt și percuție și Leu și june se luptară — ostinato pentru cor mixt și două tobe mici). Sub conducerea lui Aurel Grigoraș, corul a sunat omogen, echilibrat, realizînd frumoase sonorități, mai ales în pianissimo — și o frazare bine condusă. Cu toată ținuta îngrijită a interpretării, a lipsit totuși acea diversificare coloristică, nota de umor, de ironie, efectele onomatopeice, pe care le necesitau multe piese; probabil un contact mai strîns cu scena de concert ar putea dezvolta aceste calități indispensabile unei formații de asemenea anvergură.

Muzica de cameră programată la Sala mică a Palatului și la Studioul Ateneului, s-a evidențiat prin valoarea și diversitatea lucrărilor prezentate, prin calitatea interpretărilor și pasiunea cu care s-a făcut muzică. Să vorbim mai întîi de ciclul Concertelor brandenburgice de Bach (ne referim aici numai la partea a doua a ciclului, concertele nr. 4, 5 și 6 și cantata nr. 51, deoarece pentru partea I-a a apărut cronica în numărul precedent al revistei). Orchestra de cameră a Filarmonicii, condusă de Mircea Basarab (echilibrat, prompt prezent cu discreție) este un ansamblu de calitate, maleabil și omogen. Nu avem aici spațiul să analizăm fiecare lucrare în parte și felul în care a fost cîntată, vom sublinia ceea ce ni s-a părut mai realizat. Concertul nr. 6 în si bemol major, diferit de celelalte ca formulă orchestrală (două viole soliste și o formație compusă din trei violoncele, un contrabas și clavecin) a scos în evidență forma bună a celor doi soliști (Jeanine Costescu și Otto Roth) atent sincronizați, cu un plus de acuratețe și egalitate din partea violei a doua (Otto Roth). Cantata „Jauchzet Gott in allen Landen" a fost poate punctul culminant al serii prin muzica sa diversă, colorată, contrastantă, prin solourile trompetistului Edmond Buschinger într-o țesătură înaltă, cu triluri dificile, prin expresivitatea și perfecta intuiție a stilului pe care le posedă excelenta soprană care e Emilia Petrescu, prin acompaniamentul cel mai bine realizat.

Inițiativa Filarmonicii de a prezenta acest ciclu este un act de cultură de maximă importanță și repetarea lui a fost binevenită. Publicul numeros, impresia puternică ce au stîrnit-o cele două concerte, demonstrează din plin meritul celor ce propagă o muzică de nobilă esență.

Dintre cele trei formații de cvartet pe care le-am audiat, s-a detașat net cvartetul condus de Ștefan Ruha. Formația clujeană are în primul rînd ceea ce e absolut necesar activității camerale: ținuta tehnică impecabilă. Toți membrii (Ștefan Ruha, Vasile Horvath, Vasile Filip, Iacob Dula) sînt soliști remarcabili și în același timp și-au format o rară omogenitate a ansamblului. La ora actuală, cvartetul a atins o valoare internațională ce ar trebui fructificată ca atare. Interpretarea aeriană, fluentă, cristalină din Cvartetul op. 18 nr. 2 de Beethoven s-a întregit cu robustețea, acuratețea și precizia cu care s-a cîntat Cvartetul de Ludovic Feldman. Tratarea unei substanțe românești într-o manieră modernă, spectaculoasă, cu o alură vitală, dinamică, caracterizează muzica lui Ludovic Feldmann deseori prezent în viața de concert cu lucrări de cea mai variată factură. Cvartetul Ruha prin această piesă a împins exigența prezentării primelor audiții la un nivel foarte ridicat. În cvartetul în fa major de Ravel, formația clujeană a excelat prin sincronizare, simț al dozajului, precizie ritmică și varietate expresivă.

Cvartetul „Cantabile" (Lucian Rogulski, Helmuth Schneider, Otto Roth, Tiberiu Ungureanu) este o formație care începe să se cristalizeze, să se închege, dar care ar trebui să-și găsească un profil distinct, cu alte cuvinte să se specializeze într-un gen ce i-ar conveni mai mult (de exemplu romantic). Programul clasic pe care l-au prezentat (Haydn, Mozart, Beethoven), cu infinite greutăți datorate unei muzici de mare transparență, le-a pus în valoare calități importante: sonorități fine, omogenitate, ritmică bună, frazare inteligentă — dar a scos în evidență și serioase deficiențe de intonație, ce se cer cu atît mai urgent remediate, cu cît umbresc unele momente seducătoare prin atmosfera ce o stabilesc.

Cel mai tînăr cvartet, acela compus din Radu Paraschivescu, Ivan Iacobovici, Jeanine Costescu și Marius Suciu, a interpretat Cvartetul Nr. 1 de Dieter Acker și Cvartetul în re major opus 6 nr. 5 de Haydn. Muzica cvartetului lui Dieter Acker este fluentă, cu aspect improvizatoric, ritmică, cu o mișcare a vocilor ce se împletesc permanent, dovedind o bună cunoaștere a scriiturii. Discursul este adeseori patetic, problematic prin excelență. Pregătită cu seriozitate audiția s-a distins printr-o execuție îngrijită, ritmică, degajată. Aceste calități la o formație ce se află la prima ei manifestare se explică în bună măsură prin experiența individuală a membrilor ei. Așa cum remarcam și mai sus, la Haydn au fost mai vizibile unele defecte de intonație și sincronie, alegerea nepotrivită a unor tempouri (finalul prea repede) etc. dar menționăm încă odată siguranța cu care s-a cîntat și care îndreptățește această formație să persevereze în vederea unor foarte bune realizări.

Recitalul violonistului Avy Abramovici a constituit, printre atîtea manifestări, unul din punctele de maximă atracție. Programul variat — preclasic, clasic, modern, — ne-a fost redat în funcție de stilul lucrărilor, la un nivel artistic care situează pe interpret printre cei mai buni violoniști de recital. Cele Trei

sonate de Willem de Fesch (în primă audiție) ne-au apărut ca o muzică preclasică, plină de prospețime, francheță și echilibru. Avy Abramovici expune totul cu o mare claritate, cu un gust sigur, cu o emisie sonoră, cristalină și amplă. În Sonata I-a în sol major de Brahms, violonistul are un plus de expresivitate, un registru expresiv mai bogat, mai subtil, mergînd spre interiorizare și discreție. Trebuie să subliniem colaborarea cu pianista Victoria Ștefănescu, parteneră egală dealungul întregului recital. Partea a doua a recitalului a fost în întregime dedicată muzicii moderne, Avy Abramovici fiind un excelent interpret al acesteia. Alături de doi compozitori olandezi (Will Eisma și Rob Du Bois) am ascultat și Sonata pentru vioară solo „Mers — Tefs" (în primă audiție) de Alexandru Hrisanide. Mers-Tefs este numele unei personalități feminine egiptene din dinastia XVII, reprezentată printr-o statue la Muzeul de antichități egiptene din Leyda (Olanda). Transpunerea pe plan muzical nu are nimic descriptiv, ci semnifică un gen de omagiu. În linii foarte mari, putem vorbi despre o formă de sonată: două suprafețe intervalice care ar aduce cu două suprafețe tematice (fără să fie vorba de temă în sens curent). A doua suprafață intervalică apare în urma unei desfășurări spectaculare, ceea ce ar sugera o repriză voalată. Sonata are o structură elastică datorită căreia durata fluxului muzical este la latitudinea interpretului. Muzica este cantabilă, lirică, sînt aduse la același numitor modalități instrumentale (scrîșneli, brutalități) considerate înainte ca urîte, ce se încadrează unui ansamblu caracterizat prin eleganță și mobilitatea proprie muzicii lui Hrisanide. Avy Abramovici interpretează muzica modernă cu o conștiinciozitate, o siguranță, o expresivitate ce ar trebui să constituie un exemplu și confirmă importantul rol pe care îl are interpretul — artist în stabilirea valorii unei lucrări.

La Studioul Ateneului două prezențe ieșene: pianista Steluța Diamant-Dumea, cu o tehnică bună, dar cu sonorități masive și dure și mezzosoprana Maria Jeana Stoia, o voce bine timbrată, lejeră și amplă în unele piese. Și o surpriză — foarte tînăra soprană Ana Petri, sensibilă, muzicală, un glas strălucitor și pur adeseori, acompaniată elegant de Albert Guttman la pian.

Studioul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" a găzduit, în seara de 24 februarie, un spectacol experimental purtînd titlul sugestiv „În serios și în glumă". Partea „serioasă" a cuprins ciclurile de lieduri „Dragoste de poet" și „Dragoste și viață de femeie" de Schumann, primul în interpretarea studentului Constantin Frățilă — un tenor liric cu o foarte frumoasă și maleabilă voce, cu vădite înclinații, nerealizate încă pe deplin sub raport tehnic și expresiv, către genul liedului, iar cel de al doilea în emoționanta interpretare a profesoarei Arta Florescu. Partea de „glumă" a încercat să parodieze genul și procedeele „învechite", „prăfuite", ale operei tradiționale, printr-o amuzantă transpunere a cunoscutei opere „Don Pasquale" de Donizetti în atmosfera unui Western. Numai că, luînd în derîdere manierismele operei, realizatorii scenariului (Hero Lupescu și Corneliu Rădulescu) au căzut în... altă serie de manierisme, — clasicele focuri de revolver, bătăi în cîrciumi, picioare pe masă, etc., ale filmelor cu eroii Westului sălbatic. Oricum, unele poante au fost reușite, aranjamentele muzicale ale lui Rolf Albrich și cîntate de formația sa — bine realizate, interpretarea dată de un grup de studenți ai anului V — în general bună (cu o notă specială pentru baritonul Eduard Tumageanian, singurul care, cu vocea sa frumos timbrată, a dovedit că, totuși, rolul cîntărețului de operă necesită și o participare vocală propriu-zisă). Adăugînd și faptul că această „experiență" poate constitui și un bun mijloc pedagogic (pentru că e vorba de o instituție de învățămînt!) de a pune studenții să se miște alert pe scenă și să cînte în cele mai ingrate poziții, nu putem conchide decît cu parafraza: parodiile trec, opera rămîne.

Acest lucru a fost dovedit de spectacolul Aida de la Opera Română (9 februarie), lucrare pentru care ne simțim obligați să folosim calificativul potrivit: nemuritoare. Frumusețea muzicii sale a fost pusă în valoare de un grup de excelenți cîntăreți care au dat spectacolului strălucirea unui eveniment al stagiunii, îndemnîndu-ne să-l calificăm drept „un spectacol al vocilor frumoase"; Ludovic Spiess în rolul Radames, Elena Dima Toroiman în rolul Aida, David Ohanesian în rolul Amonasro; iar în Amneris a debutat, pe scena bucureșteană, tînăra Viorica Cortez-Guguianu, cu o voce admirabil timbrată și inteligent condusă, compensînd amploarea sonoră cu muzicalitatea; deși a subliniat latura lirică a rolului, deși și-a dat întreaga măsură a posibilităților ei actuale în ultimul act, o viitoare aprofundare a complexei game de trăiri ale acestui interesant personaj — de la pasiune, trufie și viclenie, pînă la dramaticele izbucniri de răzbunare și durere — vor completa calitățile artistice de care, de pe acum, a dat dovadă valoroasa noastră cîntăreață.

Un alt debut: Ludovic Spiess, în opera „Boema" (13 februarie), a păsit în rolul Rodolfo cu siguranța unui cîntăreț format din punct de vedere vocal și stilistic, și pe linia unei bune evoluții în ceea ce privește jocul scenic. În acest din urmă aspect, a fost remarcabilă prezența artistică pregnantă, cuceritoare, a baritonului David Ohanesian în rolul Marcello.

Tînărul bariton Lucian Marinescu a debutat în seara de 12 februarie în rolul Valentin din „Faust", dovedind o frumoasă pregătire vocală susținută de o voce proaspătă, bine timbrată, precum și o mișcare scenică eficientă. Nu ne îndoim de faptul că dăruirea și seriozitatea de care dă dovadă, își vor arăta în viitor cele mai bune roade.

Oaspeții anunțați de stagiunea operei. Bela Rudenko (U.R.S.S.) și Colette Herzog (Franța) au lipsit. A apărut în schimb un bun bariton din Turcia, Mete Ugur, care a cîntat, corect și stăpîn pe meșteșugul său, în operele „Bărbierul din Sevilla" (25 februarie) și „Traviata" (28 februarie).

Evenimentele lunii le-au constituit, fără îndoială, cele două premiere: seara de balet Gershwin (1 februarie) și Studio '68 (5 și 19 februarie).

Muzica lui Gershwin, atît de bogată în vitalitate, ritm și culoare, a sugerat ingenioasei regizoare Tilde Urseanu, secondată de talentata scenografă Paula Brîncoveanu, o transpunere coregrafică bazată pe crearea unor imagini și mișcări pe care le poate ge-

nera. Spectacolul a fost alcătuit dintr-o succesiune de piese, cu o tratare scenică și coregrafică variată: de la atmosfera telurică, izvorîtă parcă din celebrele fresce cubaneze, a Preludiilor (bine realizată de soliștii Cristina Hamel, Ion Tugearu, Luminița Dumitrescu, Dumitru Bivolaru, Mihai Ciortea), trecînd prin coloratul tablou exotic (poate cu unele aspecte de carte poștală ilustrată) a Uverturii cubane (cu o frumoasă evoluție a soliștilor principali Valentina Massini și Petre Ciortea), o interesantă — deși uneori cam naturalistă — transpunere scenică a trăirilor și mirărilor unui „American la Paris" în atmosfera atît de caracteristică a acestei metropole (a fost admirabilă portretizarea americanului realizată de foarte talentatul Gheorghe Căciuleanu, secondat de ceilalți buni soliști: Ileana Iliescu, Ion Tugearu, Martha Hertzeg) și, însfîrșit, gama de nuanțe de albastru ca fundal scenic de evoluție coregrafică, pe care a sugerat-o titlul cunoscutei „Rhapsody in blue", cu grațioase evoluții de mișcări și dansuri de salon (soliști: Simona Ștefănescu, Magdalena Popa, Amatto Checiulescu). Spectacolul, în afară de ineditul lui, a fost un bun prilej de a familiariza pe talentații noștri balerini cu atmosfera dansului modern, — lucru de a cărui lipsă au suferit îndelung. Această încercare nu a fost, din păcate, susținută în suficientă măsură de contribuția orchestrei — condusă de bunul muzician Cornel Trăilescu, — care nu a dat muzicii acea vigoare ritmică și coloristică capabilă să impulsioneze evoluția coregrafică. Admirabilă a fost, în schimb, realizarea părții solistice a Rapsodiei, dată de pianistul Dan Mizrahi.

Mult mai îndrăznețe pe linia investigării mijloacelor de expresie ale dansului modern au fost însă scenele coregrafice din cadrul experimental Studio' 68.

În scenele concepute și realizate de Vasile Marcu (5 februarie) am admirat ingenioasa imagine coregrafică pe care regizorul a creat-o, pornind de la substratul filozofic al celebrelor sculpturi de Brâncuși, transpuse muzical de Tiberiu Olah. În Poarta sărutului, pornind de la atmosfera de o interiorizare statică a Mesei tăcerii, pusă în valoare de o deosebit de sugestivă pată de lumină verde pe fundal, eroii — bărbatul și femeia — evoluează de la simpla privire, trecînd prin trezirea la viață, apropierea, trepidația dorinței, și ajung la acea sublimă realizare a vieții sintetizată plastic în Poarta marelui sculptor. Această atmosferă este continuată firesc de Coloana fără sfîrșit, a cărei desfășurare verticală, nesfîrșită, a fost realizată de Vasile Marcu pe planul orizontalei, într-o succesiune diversificată de mișcări de cupluri ce sugerează însăși desfășurarea infinitului, cu o unică culminație verticală, la sfîrșit, a cuplului principal. Aceste scene au prilejuit o reîntîlnire pur și simplu emoționantă cu marea artistă Irinel Liciu, a cărei plasticitate în mișcări și dans e susținută de o trăire emoțională de o intensitate contagioasă. Partenerul ei, Sergiu Stefanski, i-a secondat evoluția nu mai puțin expresiv și convingător.

Transpunerea scenică a subiectului poemului Francesca da Rimini de Ceaikovski, chiar dacă a însemnat o discrepanță din punctul de vedere al facturii muzicale, s-a integrat totuși în cadrul gîndirii coregrafice în spirit modern concepută de Vasile Marcu. Într-un decor simplificat pînă la reducerea la un unic fundal negru, cu o inteligentă folosire a luminilor, cei trei eroi (soliști: Rodica Simion, Dan Moise, Adrian Gheorghiu) au evoluat pe linia unei trăiri interiorizate a sentimentelor și a dramei.

La acestea s-a adăugat, în seara de 19 februarie, foarte interesanta tratare regizorală, coregrafică (Oleg Danovski) și scenografică (Ion Clapan, autorul și al scenografiei scenelor după Brâncuși și al Francescăi da Rimini) a Arcadelor de Aurel Stroe. Soluția găsită de realizatori pentru redarea imaginilor pe care le poate sugera această muzică, a constat în descompunerea scenei pe planuri spațiale și coloristice, la început separate, învăluite în ceață, apoi îmbinîndu-se treptat, tot mai luminate și strălucitoare. Gestica a sugerat plastic evoluția și perpetuarea ideii și imaginii arcadelor, fiind completată cu ingenioasele efecte de culoare și lumini. Este, credem, una din cele mai meritorii investigații ale regizorului Oleg Danovski în lumea posibilităților de expresie ale coregrafiei și regiei.

Scenele de balet au fost precedate de o realizare scenică a operei Vocea umană de Poulenc, într-o succintă, dar expresivă regie a lui Hero Lupescu, cu o subtilă susținere orchestrală sub conducerea lui Carol Litvin, scoțînd în relief magistrala interpretare, de o intensă trăire emoțională, pe care Teodora Lucaciu o dăduse lucrării la prima ei audiție de concert. A fost, credem, unul din momentele de culme ale frumoasei cariere de pînă acum a acestei valoroase artiste care știe să găsească echilibrul cel mai fericit între cîntare și actorie, între interiorizare și exteriorizarea unei bogate desfășurări de sentimente.

Colectivul Teatrului muzical din Brașov, despre care știam numai lucruri bune, nu ne-a dezamăgit în spectacolul cu opereta Secretul lui Marco Polo de Lopez, ci dimpotrivă și-a confirmat calitățile. Regizorul Barbu Dumitrescu a conceput o montare alertă, spirituală, îmbinînd un joc de scenă inteligent cu ponderea pe care trebuie să o aibă inspiratele arii în care abundă opereta. Ne-au plăcut, de asemeni, decorurile mobile, sugestive, ușor de mînuit (scenografia Nicolae Lebas și Nicolae Bolea) și coregrafia grațioasă, cu nerv (Adriana Dumitrescu). Ludovic Spiess, în rolul lui Marco Polo, se dovedește același artist înzestrat, surprinzător prin varietatea rolurilor pe care le abordează. El stăpînește o voce amplă, lejeră și strălucitoare, fiind înzestrat pe deasupra cu un simț ritmic excelent. Carmen Hanganu și Mia Munteanu s-au integrat cu discreție rolurilor, aducînd alături de voci bine lucrate, două prezențe feminine plăcute. Un cuplu comic reușit — Toma Panaitescu și Maria Păunescu. Corurile au avut o bună intonație, o dicție clară. Orchestra — discretă, promptă, aerisită. Mauriciu Vescan este un dirijor ferm, cu intervenții precise, știe să susțină soliștii, dîndu-le siguranță. El a condus un spectacol dificil, apreciat de public prin varietatea desfășurării și nivelul interpretativ remarcabil.

Viața muzicală bucureșteană a lunii februarie ne sugerează aspectul unui coleidoscop ale cărui imagini au fost adeseori atrăgătoare, reușind, credem, să satisfacă gusturi din cele mai diverse. Ținuta artistică de calitate, caracteristică majorității manifestărilor la care am asistat, ca și căutările în domeniul noului și ineditului, par să devină tendințe constante, și acest fapt este îmbucurător pentru perspectivele pe care le deschidem.

MELINĖ POLADIAN-GHENEA
DAN SCURTULESCU

PREMIERE

Studioul Operei Române

Primul spectacol al Studioului Operei Române a trezit interesul spectatorilor bucureșteni pentru activitatea unui grup de creatori în căutarea mijloacelor noi de expresie grefate pe surse de inspirație muzicală mai puțin tradiționale. Așteptările cu care a fost întîmpinat cel de al doilea spectacol erau îndreptățite de succesul de care s-au bucurat în transcripție coregrafică „Metamorfozele" lui Hindemith, „Scenele nocturne" ale lui Anatol Vieru, „Zidul" pe muzica lui Dutilleux, Cvartetul de Alban Berg și „Liftul" după E. Varèse.

Alcătuit din alăturarea ambelor genuri reprezentative pentru structura acestei instituții de artă, al doilea spectacol a inclus o operă aparținînd compozitorului contemporan francez Francis Poulenc (1899—1963) — „Vocea umană" și transpunerile în balet ale fanteziei simfonice „Francesca da Rimini" de Ceaikovski și ale celor două tablouri simfonice „Poarta Sărutului" și „Coloana fără sfîrșit" de Tiberiu Olah.

Prezentată pentru prima oară în țara noastră la 27 aprilie 1967 în concertul Radioteleviziunii dirijat de Carol Litvin și avînd ca solistă pe soprana Teodora Lucaciu, opera „Vocea umană" reprezintă transpunerea muzicală a melodramei cu același titlu a lui Jean Cocteau (traducerea românească a textului de Teodora Lucaciu în colaborare cu Nina Cassian). În străinătate, această lucrare s-a bucurat de interpretarea a două actrițe de mare valoare din teatrul dramatic (Berthe Bovy, la „Comedia Franceză") și muzical (Denise Duval, pe scena Operei Comice din Paris). Monodrama muzicală, a lui Poulenc s-a înscris în scurtă vreme, în repertoriul teatrelor lirice. Valoarea principală a acestei reprezentații o realizează ilustrarea convingătoare și dramatică a sbuciumului unei singure eroine, printr-un monolog conceput în forma unei conversații telefonice cu prietenul ei, care de la celălalt capăt al firului, îi anunță ruptura definitivă dintre ei. Mai dramatică prin conținut decît alte lucrări anterioare, în care nota predominantă era de o seninătate optimistă (Concertul pentru clavecin, suita coregrafică „ Les biches"-Căprioarele —, suita „Cocardes" sau poemele pe versuri de Guillaune Appollinaire), opera „Vocea umană" concentrează într-un fapt divers o esență tragică, devenind ilustrarea durerii, nu numai a unui singur om. Deruta și deprinderea au un sens larg, alăturînd parcă glasul mai multor eroine asemeni cele reprezentate și care, în momentul încetării obișnuitei și cotidianei încrederi în omul de care și-au legat viața, sînt în fața celei mai mari căderi.

În montarea de pe scena operei bucureștene, aceste sensuri au căpătat o zugrăvire convingătoare, alăturîndu-și la cei doi creatori principali — dirijor Carol Litvin, solistă Teodora Lucaciu — viziunea regizorală a lui Hero Lupescu și scenografia lui Ion Clapan. Păstrînd desfășurarea tradițională a dramaturgiei operei s-a căutat a se evita sublinierea deznodămîntului ce se conturează pe parcursul discuției telefonice, acela că, la sfîrșitul convorbirii, eroina își va pune capăt zilelor. Tragismul apare în ultimele clipe ale finalului, petrecîndu-se în afara scenei, pierdut în perpetuare infinită a ultimelor cuvinte de despărțire, căpătînd prin aceasta o notă de anonim și banal, dar dînd totodată și o impresie de necontenit ideilor declanșatoare ale întîmplării petrecute.

Desigur că o atare dramaturgie solicita din partea cîntăreței o seamă de însușiri actoricești deosebite, pe care interpreta rolului — soprana Teodora Lucaciu — le-a demonstrat cu prisosință. Drama spirituală purtată prin intonațiile vocii — muzicale sau declamatorii — devine principalul factor în obținerea emoției artistice, ridicînd cîntăreței răspunderea dificilă de a umple scena pe parcursul unui spectacol integral de circa trei sferturi de oră! Misiune de înalte cerințe interpretative, la care cunoscuta solistă a primei noastre scene lirice a răspuns din plin prin bogata paletă de aptitudini vocale și actoricești.

Pe parcursul dramaturgiei operei, vorbirea cîntată a rolului i-a solicitat Teodorei Lucaciu folosirea unui anumit fel de recitativ departe de convențional și în care fiecare frază aduce o imagine nouă emotivă, ce îmbină o lume de amintiri cu cea a clipei prezente, trăită cu certitudinea inutilității în pragul sfîrșitului. Dar redarea acestor stări este realizată de interpretă fără să apeleze la nuanțe demoralizatoare sau morbide, păstrîndu-le echilibrul sufletesc al omului conștient de situația sa deznădăjduită și care își conduce încă, cu ultimele rezerve, conversația asemenea obișnuitului fel de a se fi comportat și în trecut. Declamațiile patetice, intercalate cu scurte avînturi de ariozo „Da, am avut și vise" poartă elanul sentimental ce va fi curînd contracarat de căderea „Să plec... să plec... dar încotro?". Ele amintesc — prin înmănunchierea recitativului cîntat cu cel vorbit (în maniera predecesorului său Massenet) și cu interceptări orchestrale unele pasaje întîlnite în operele veriste, analogii asemănătoare chiar din punct de vedere intonațional cu momente din operele lui Puccini, cum ar fi situația asemănătoare din actul II al operei „Cio-Cio-san", în care eroina se cufundă în lumea himerelor și a autoînșelării.

Contrastul stărilor sufletești, zugrăvit de Teodora Lucaciu cu o vibrație lirică interiorizată este obținut, în primul rînd, prin stăpînirea — caracteristică de altfel — a corelației intime dintre cuvînt și sunet, printr-o dicție impecabilă și o sensualizare a fiecărei expresii și a fiecărui cuvînt. Cu ajutorul acestor atribute, trecerea de la o stare sufletească la alta determină întregul flux melodic, într-o vibrare continuă, cu valențe veșnic umane, pe care regia a evidențiat-o cu discreție, orchestra a susținut-o cu eficacitate, anticipînd pe alocuri din poziția unui comentator atașat, iar scenografia — printr-o opunere de colț intim și un ansamblu

de reflectoare coborîte — i-au amplificat proporțiile, scoțînd această dramă a unei voci umane dincolo de ramele unui caz singular.

Pe linia noutății de repertoriu și a căutărilor stilistice, cea mai interesantă parte a programului a constituit-o aceea conferită unor lucrări aparținînd compozitorului Tiberiu Olah și anume adaptarea în balet modern a tablourilor simfonice „Poarta Sărutului" și Coloana fără sfîrșit". Deși nu au fost create în aceeași perioadă de vreme (Coloana fără sfîrșit a fost interpretată în primă audiție în iulie 1965, iar „Poarta Sărutului" în octombrie 1967), ambele lucrări au o sursă comună de inspirație, reprezentînd două imagini ale aceluiași obiect de înaripare creatoare — capodoperele sculpturale ale lui Brâncuși de la Tîrgu Jiu.

„Poarta Sărului" (*Dialoguri pentru orchestră*) denotă în desfășurarea sa muzicală intenția de a păstra note comune cu sursa de inspirație plastică. Melodia de debut a lucrării apare colorată orchestral cu ornamente melismatice, asemănătoare elementelor porții lui Brâncuși. Preocupat de importanța timbrelor instrumentale, compozitorul realizează diferențierea planurilor sonore în concordanță cu armonia liniilor și formei operei sculpturale. În esența sa această formă păstrează un delicat senzualism, perceput și transmis de compozitor, caracteristică ce a atras, de altfel, atenția și creatorilor acestei seri, generînd transpunerea coregrafică a lucrării.

„Coloana fără sfîrșit" (subintitulată inițial „Omagiu lui Brâncuși) a fost prima lucrare din ciclul închinat acestui mare autor de către Tiberiu Olah. Compozitorul continua aci tematica lucrărilor sale concentrate în jurul exprimării infinitului (Cantata „Prind visele aripi", oratoriul „Constelația omului", Trio-ul „Cîntare cosmosului"). Această idee este concretizată muzical alături de unele imagini din procesul creației operelor de artă, printr-un joc continuu de sonorități statice și dinamice. Imaginile contrastante izvorăsc dintr-un scurt „nucleu motivic", alcătuit din trei sunete, ce se dezvoltă, se metamorfozează, transfigurîndu-se și creînd o construcție echilibrată, în formă de variațiuni, menită să redea diferite ipostaze de mișcare și culoare. Ele se succed, în mod regulat sau neprevăzut spre o complexitate sonoră ce culminează cu finalul neconcluziv, lăsînd liberă ascultătorului fantezia spre înțelegerea aspirațiilor brâncușiene.

Alăturînd cele două tablouri simfonice într-o scurgere continuă, maestrul de balet Vasile Marcu a insinuat cu justețe întrepătrunderea indestructibilă, legată prin numeroase afinități, între opera sculptorului și cea a compozitorului. Transcrierea coregrafică — fără să renunțe complet la plastica și mijloacele tradiționale ale baletului clasic — a creat un limbaj de expresie nou, apropiat montărilor moderne semnate de Béjart, Balanchine, Jakobsohn sau Roland Petit, în care pozițiile sînt arătate prin sublinierea lor în momente fixe, foarte explicabile în această reprezentație, ele amintind frumusețile artei sculpturale ce i-a servit drept sursă. Unirea acestor poziții se realizează apoi în mod natural, îmbinînd elemente de mișcare vechi și noi. Această alternanță de acțiune coregrafică și respiro-uri izvorăște din însăși substanța muzicală și exprimă intenția maestrului coregraf de a totaliza patru arte într-o unitate integră, realizînd o sinteză a elementelor sculptural, muzical, coregrafic și interpretativ.

Enunțînd ideea corelației dintre artist și creația sa — metaforizată în primul tablou printr-un duet ce redă contactul artistului cu materia, parcurgînd tot drumul de cunoaștere și apropiere pînă în momentul izbînzii, cînd om și creație se contopesc într-o totalitate inalterabilă — creatorul interpretării scenice o poartă cu expresivitate mai departe, lansînd-o în multiplicări ilustrate cu concursul întregului ansamblu, dar continuînd să păstreze în mijlocul lor ideea inițială, purtată de cuplul celor doi interpreți din „Poarta Sărutului".

Împlinită prin interpretarea plină de grație, desăvîrșire artistică, maleabilitate și vigoare a cuceritoarei Irinel Liciu, secondată cu siguranță și prezență scenică de către Sergiu Stefanski, această zugrăvire a interdependenței creator — operă de artă capătă un plus de expresivitate, care convinge de adaptabilitatea subiectului și muzicii în balet.

Actul creator de inspirație, fantezie și măiestrie interpretativă al maestrului de balet și prim soliștilor a fost completat printr-o pregătire ireproșabilă a corpului de balet, care a avut de răspuns unor dificultăți tehnice variate și pretențioase, complimentate de cerința unei perfecțiuni de execuție pentru a se suprapune exact pe muzica atît de particulară a lui Tiberiu Olah.

Efectul general a fost acel al unei minuțioase pregătiri, executată sub supravegherea lui Vasile Marcu, care a știut să gradeze această desfășurare solistică și de colectiv spre acel punct culminant în care muzica sugestivă cerea ilustrarea monumentului spre înălțimi, simbol al preocupărilor și victoriilor omului, ce cutează să cuprindă, prin ascuțimea gîndirii și fanteziei artistice, necuprinsul lumii necunoscute lui.

În completarea acestor lucrări de vădită contemporaneitate a fost aleasă o lucrare romantică „Francesca da Rimini" de Ceaikovski. Pentru întruchiparea tristului episod de dragoste din „Divina Comedie" a lui Dante, coregraful Vasile Marcu s-a adresat însă variantei subiectului, așa cum a fost tratat ulterior de către Gabriele d'Annunzio, intenționînd să creeze ceva nou, diferit de tratările anterioare ale muzicii lui Ceaikovski pe scenele de balet. Eliminînd tema infernului — prezentă însă în sursele originale literare și muzicale — coregraful a concentrat ilustrarea temei asupra celor trei personaje principale la Dante — Francesca,Paolo, Giotto — și a zugrăvirii luptei sentimentelor lor. A reținut însă ca mijloace de expresie mișcările baletului clasic, concordante, de altfel, ca epocă culorii muzicale. În ansamblu, spectacolul a păstrat atmosfera obișnuită a baletelor lui Ceaikovski, atît ca desfășurare coregrafică, cît și ca înfățișare a temei luptei dintre bine și rău, dintre dragostea curată și forțele vrăjmașe ei. Dacă căutările inovatoare sînt mai puțin perceptibile în această transcripție, reprezentația are totuși un contur independent, consistent. Cu excepția duetului de dragoste (Francesca-Paolo), construit poate prea convențional și cu mijloace pur clasice pe expoziția formei muzicale ceaikovskiene, ce trece în scena substituirii din momentul căsătoriei, cînd fratele diform Giotto ia locul iubitului Paolo, devenind astfel soțul nedorit al Francescăi — restul desfășurării acțiunii baletului apare ca o deplină reușită a exprimării tematice. Monologul Francescăi (creat pe tema dragostei din fantezia simfonică) și-a găsit o plastică plină de gingășie și dramatism emoționant, exprimat cu multă forță de expresie de către Rodica Simion, secondată de către Dan Moise

în duetul de dragoste ce se construiește pe reluarea temei. Ultimele momente ale părții mediante, înaintea revenirii materialului tematic al reprizei, marchează momentul intervenției lui Giotto, care, surprinde pe cei doi îndrăgostiți și, într-o pornire de furie îi ucide. Pe toată reexpoziția materialului primar se desfășoară — poate prea mult — procesele de conștiință ale ucigașului, suficient însă de convingător redate de către Adrian Gheorghiu.

Calitățile binecunoscutei muzici ceaikovskiene, transcripția coregrafică și interpretarea celor trei protagoniști fac ca „Francesca da Rimini" să se poată alătura din punct de vedere artistic acestor serii de căutări și realizări valoroase, într-un spectacol unitar și interesant în ansamblul său.

ȘTEFAN BONEA

Contesa Maritza în premieră la Teatrul de stat de Operetă

Printre cunoscutele și apreciatele creații de operetă (Jacques Offenbach, Johann Strauss, Franz Lehar), la loc de cinste figurează și Contesa Maritza de compozitorul maghiar Emerich Kálmán (1882—1953). Fără a depăși valoarea lucrărilor sale anterioare — Sylvia, Bayadera, Prințesa circului, etc. — Contesa Maritza este totuși înscrisă în repertoriul permanent al celor mai reputate teatre ale genului, fiindcă include în coordonatele sale elementele pozitive caracteristice operetei clasice: inspirație din melosul popular, arii și cuplete generoase, cursive, ușor de reținut, dansuri variate ca ritm și mișcare, în care, pe lîngă gavotă, polcă, mazurcă, galop etc. cucerește adeziunea publicului *neperitorul vals*; *o anecdotă în care s-a lăsat* loc suficient pentru situații neprevăzute pline de haz, poante care stîrnesc optimismul, descrețesc frunțile și un conținut satiric menit să biciuiască unele tare sociale ale epocii (goana după înavuțire și titluri de noblețe, îngîmfarea etc.), promovînd fără ostentație cavalerismul, demnitatea umană și atitudinea consecvent morală.

Premiera s-a bucurat de o versiune nouă, în general reușită, elaborată de Vasile Timuș în colaborare cu Miltiade Păun. Spectacolul a fost concentrat în două părți. Totul se desfășoară „șnur" iar schimbarea tablourilor nu se face simțită. Subliniem traducerea colorată, adaptarea bine meșteșugită dar mai ales unele versuri de un lirism savuros. Acțiunea dramatică are o gradație bine motivată, deși finalul părții I-a (care constituie și un punct culminant al operetei) este mai puțin convingător iar finalul părții II-a (care trebuie neapărat modificat) nu marchează, ca amploare și strălucire, încununarea fericită a creației compozitorului și interpreților.

Regia lui Nicușor Constantinescu, la care se alătură îndrumarea conducerii operetei, a reușit să facă dintr-o lucrare prăfuită, scrisă acum aproape cinci decenii, un spectacol actualizat: convenționalul tradițional operetistic dispare sau este mult estompat; personajele „fantoșe" evoluează către personaje bine definite, cu un profil viguros conturat, care-și urmează un drum propriu, iar strălucirea paietelor și a strasurilor nu înlocuiește expresia artistică și emoția scenică. Competența și experiența direcției de scenă se împletesc armonios cu simțul estetic.

Scenografia și costumele semnate de Ion Ipser au impresionat plăcut, datorită bogăției și varietății de stil, desen și colorit.

Coregrafia aparținînd priceperii și fanteziei maestrei de balet Elena Penescu Liciu, în special în divertismentul de cabaret, (cu dansul negrilor, dansul parizian — Place Pigalle — și suita finală care, plecînd de la un „French cancane", cu trupuri mult înfofolite, ajunge decent la un „striptis", de abea schițat), au constituit o culminație a coregrafiei operetei. Mai puțin realizat a fost ansamblul dansant din scena vînătoarei (lung, monoton și monocrom), în care „ciutele" purtau coarne de căprioare.

În fruntea distribuției, Ion Dacian a trăit cu intensitate vocal și scenic rolul lui Tassilo, pe care l-a aprofundat pînă la ultima cută de simțire și gîndire, exteriorizînd, cu mijloace simple, dar cu atît mai convingătoare, dragostea curată a „administratorului" moșiei, pentru stăpîna sa, contesa Maritza. Este una din marile creații ale cîntărețului — actor, creație de maturitate, care i se potrivește, mai cu seamă, pentru seriozitatea, lirismul și patosul dramatic cu care a înveșmîntat personajul interpretat. În ariile sale, duetele cu Maritza sau Liza, în scenele de ansamblu, dar — cu deosebire — în celebra romanță „Zi-mi țigan" Ion Dacian a atins — poate — apogeul carierei sale artistice.

În rolul Tassilo am admirat și pe Anton Negoițescu pentru temperamentul dramatic și strălucirea vocii.

Deși rolul nu i se potrivește ca ambitus și culoare vocală și deși este greu să-ți apropii într-un timp scurt inflexiunile caracteristice cîntului și dansului popular maghiar, soprana Valeria Rădulescu (contesa Maritza) a plăcut și obținut succes de public printr-o prezență scenică agreabilă, prin unele momente de adîncă interiorizare și prin dăruirea acutelor sale strălucitoare, care a satisfăcut pe spectatori.

Marica Munteanu (Liza) în vădit progres, și-a valorificat cu desinvoltură potențele sale vocale și scenice, dovedindu-se un element ce poate ataca și alte roluri decît pe cele de subretă.

O creație demnă de marii comici ai genului operetei a realizat înzestratul artist Bimbo Mărculescu (Jupan). El debitează cu un umor irezistibil glume, anecdote și poante, pe care le însoțește totdeauna cu o gestică și mimică, un dans și o diversitate de mijloace expresive greu de descris. (Facem rezerve cu privire la folosirea revuistică a „gambetei", la costumul roș din scena vînătoarei, nepotrivită stilului general al spectacolului). Alături de el baritonul Iancu Groza (Ioța), în rolul unui colonel vînător de zestre, a vădit în arii și duete o voce cultivată și expresivă. Prin jocul său dramatic și aplombul cu care debi-

tează poantele, Iancu Groza vădește o maturizare a posibilităților sale actoricești. Cuvinte bune merită și ceilalți interpreți: Tamara Buciucianu (Bozena) pentru naturaletea comicului său, Silviu Gurău (Ceko), pentru duioșia și arta voit reținută cu care a creiat pe bătrînul și devotatul slujitor al contesei, Lidia Popescu (țiganca Manja) pentru vocea sa promițătoare și unele însușiri interpretative, Denise Vrancea (Ilka), Eugen Savopol (Berko), Ștefan Teodoriu (Istvan).

Corul, deși nu a avut de susținut pagini prea sucu-lente, bine pus la punct de maeștrii de cor Constantin Rădulescu și Florin Sămărescu, s-a manifestat printr-o prezență activă în care fiecare corist și-a cunoscut în detaliu rostul său, mulți executînd și mici roluri solistice.

Din numerosul și remarcabilul grup coregrafic am reținut cîteva evoluții de o sugestivă plasticitate: Maria Mitrache, Margareta Zira, Andreea Constantinescu, Victor Vlase, Valeriu Tarna etc.

Orchestra (concert-maestru, Virgil Pop) de data aceasta a fost bine strunită de dirijorul său Constantin Rădulescu, a avut mai puține decalaje față de scenă și a urmărit foarte atent pe cîntăreț. (Relevăm pe violonistul Ștefan Niculescu, care a acompaniat pe scenă pe Ion Dacian).

Opereta Contesa Maritza este un spectacol plăcut, vesel, antrenant, presărat și cu momente de duioșie și dramatism, care merită să fie văzut.

AL. COLFESCU

DIN ȚARĂ

Constanța

Constanța al cărei potențial comercial și industrial se află într-o progresiune impresionantă, se afirmă și pe plan cultural cu un avînt sporit, polarizînd, cu deosebire în jurul Teatrului de Stat, majoritatea manifestărilor artistice locale. Din activitatea Instituției care funcționează cu mai multe secții — proză, păpuși etc. — vom prezenta succint pe aceea a Teatrului muzical, de sub conducerea regizorului Ion Drugan.

Stagiunea curentă 1967—1968 s-a deschis la 15 noiembrie — ceea ce nu poate surprinde dacă ținem seamă că ea durează, cum e și normal, pe tot timpul sezonului estival, pînă în septembrie. Conducerea teatrului a reușit să monteze o seamă de opere și operete din marele repertoriu clasic printre care *Faust*, *Rigoletto*, *M-me Butterfly*, *Tosca*, *Boema*, *Voievodul țiganilor*, *Contele Luna* etc. Pentru stagiunea în curs sînt prevăzute, între altele premiere, *Carmen*, *Liliacul* și *Bal la Savoy*.

În timpul sezonului de vară, Teatrul a făcut apel la unele din „vîrfurile" operei și operetei din Capitală. Cîntăreții participă totdeauna cu tragere de inimă. Cînd prezența aceasta este dublată de o cît mai mare grijă față de actul interpretării atunci cîștigă nu numai nivelul spectacolelor, acesta constituind un excelent stimulent și pentru cîntăreții locali. Altfel...

Teatrul Muzical se deplasează și în majoritatea orașelor ca: Tulcea, Sulina, Mangalia, Hîrșova. Desigur nu toate scenele sînt compatibile cu o desfășurare de amploare, — de unde reprezentații la care participă doar o parte din colectivul artistic care să poată totuși asigura în condiții mai mult sau mai puțin satisfăcătoare diversele spectacole. Fapt este că acestea constituie adevărate mici evenimente artistice locale, așteptate totdeauna cu dragoste și interes.

Sub auspiciile Teatrului Muzical din Constanța, își dezvoltă o rodnică activitate „Cercul de inițiere muzicală". Ea este susținută cu succes de forțele locale: muzicologul Dem. Diaconescu, compozitorul Dinu Ghezzo, dirijorul Constantin Daminescu și alții. Teatrul invită deasemenea muzicologii și criticii muzicali grupați în jurul revistei „Muzica": Vasile Tomescu, secretarul Uniunii Compozitorilor, Gheorghe Firca, Lucian Grigorovici, Grigore Constantinescu, J. V. Pandelescu.

Subiectele abordate sînt atractive, interesante: Începuturile vieții muzicale românești, Dezvoltarea operei și baletului în țara noastră, Inspirația Folclorică în creația compozitorilor români. Aspecte ale muzicii Românești contemporane, Opera germană în secolul al XIX-lea, Opera romantică italiană, Puccini — creația sa în istoria dramei muzicale, Mozart creația sa de operă, Instrumentele și posibilitățile lor de expresie, etc.

Un rol de seamă în educația muzicală a tineretului îl joacă și concursurile „Cine știe cîștigă", ținute de asemenea sub conducerea Teatrului Muzical și la care participă elevii liceelor teoretice precum și ai liceului de muzică și arte plastice. (Este de remarcat că premianții deobicei nu sînt elevii liceului de muzică ci ai celorlalte licee...) La aceste manifestări, tineretul participă cu interes. Ele oferă, în încheiere, recitale vocale și instrumentale la care își dau concursul soliștii teatrului precum și elevii licelului de muzică — prilej de emulație pentru aceștia din urmă.

Pe linia promovării lucrărilor originale ale compozitorilor noștri (*Ana Lugojana*, *Lăsați-mă să cînt*, *Fetele din Murfatlar*, *Motanul Încălțat*, *Domnița Nastasia* ș.a.) Teatrul a reprezentat în cursul lunii februarie, în premieră pe țară, opereta Nimfa litoralului, cu muzica de Viorel Doboș, pe un libret de Paul Mihai Ionescu și Bogdan Căuș, versificat de Ion Potopin. Pe marginea acestei lucrări se cade făcută o discuție mai largă.

În rîndurile multor amatori și chiar ale unor muzicieni de profesie și-a făcut în anii din urmă loc opinia că „vechea operetă și-a trăit traiul"... Noi nu credem că lucrurile stau tocmai așa. Într-adevăr, pe scenele teatrelor muzicale de la noi și de peste hotare, lucrările cele mai importante (și chiar mai puțin importante) ale genului, sînt reprezentate cu consecvență făcînd totdeauna săli pline. Gustul marelui public se îndreaptă neșovăielnic către operete ca *Liliacul*, *Silvia*, *Văduva Veselă*, *Contesa Marița*, *Singe Vienez*, *Dragoste de țigan* și încă atîtea altele care cuceresc prin melodiile lor antrenante, pline de viață, ușor de reținut. Brahms spunea, referindu-se la Johann Strauss-fiul, pe care-l aprecia foarte mult, că oricînd ar fi bucuros să poată semna melodiile luminoase și optimiste create de „nemuritorul rege al valsului". Fapt este că majoritatea operelor lui Strauss, Lehar, Kalman etc. au la temelie acest dans care a făcut epocă. Părerea noastră e că dacă azi s-ar mai naște —

ceeace nu poate fi decît în firea lucrurilor — un alt compozitor care să creeze asemenea operete, fie ele și în... stil vechi dar valoroase, acestea i-ar atrage sufragiile, ca și odinioară, ale majorității ascultătorilor.

Nu trebuie să trecem cu vederea totuși că valsul a fost „debulonat" mai întîi de tango, urmat de o seamă de alte dansuri noi pe ritmuri foarte vii apreciate cu deosebire de tineret. Unii compozitori au înțeles repede că opereta cu caracter de comedie muzicală, ori de spectacol mai mult sau mai puțin revuistic *(Opereta Show)* este sortită să cucerească — făcînd apel la aceste dansuri moderne — o mare audiență în rîndurile spectatorilor. Ceea ce s-a și întîmplat. Sînt de citat în sensul celor de mai sus lucrări ca *„Secretul lui Marco Polo"* de Lopez, *My fair Lady* o versiune muzicală a comediei *Pygmalion* realizată de Lerner și Löwe după Bernard Shaw și în mod special *West Side Story* de Leonard Bernstein — o tălmăcire a dramaticei povești de dragoste „Romeo și Julietta" de Shakespeare, plasată în viața tineretului turbulent din vestul New-York-ului. Din 1957 cînd a fost creată și pînă în prezent, *West Side Story* se reprezintă cu mult succes datorită muzicii și dansurilor sale actuale.

Viorel Doboș, cunoscut din realizările sale anterioare (opereta *Tarsița și Roșiorul*, operetele pentru copii *Fetița cu scufița roșie*, *Copita de argint* etc.) a abordat la rîndu-i acest gen nou bazat exclusiv pe muzică și dansuri moderne (pe care le-a studiat cu multă atenție) creînd *Nimfa litoralului*.

Libretul noii operete aduce în scenă oameni din zilele noastre iar acțiunea este plasată pe litoralul românesc al Mării Negre. Există personaje pozitive — marinari cu o totală rectitudine de caracter, artiști plini de avînt creator dar cu sentimente indecise, arheologi care muncesc să dea la iveală urmele trecutului istoric și alături de aceștia o anumită categorie de estivanți zgomotoși și flușturateci, dispuși pentru aventuri. În această ambianță, autorii libretului au reușit să plaseze o întîmplare mai mult sau mai puțin verosimilă, o salvare din valuri cu vagi rezonanțe din Iliada, înnodată cu o intrigă amoroasă etc. totul rezolvat, pînă la urmă, în chipul celui mai afirmat *happy-end*. Desigur, în fond și în formă, libretul e susceptibil a fi încă simplificat și ameliorat chiar și în stadiul actual, cînd lucrarea și-a definitivat profilul muzical; cu atît mai mult, cu cît partea de proză ocupă, să spunem, o treime din întinderea spectacolului. Ne-a interesat însă în mod deosebit muzica. Viorel Doboș a înțeles, pornind să scrie o asemenea operetă, că în primul rînd trebuie să-și apropie stilul muzicii ușoare: curba melodică fluidă, accesibilă, ritmurile trepidante de twist, bossa-nova, rock'n'roll, shake, etc. specifice acesteia — ceeace a și făcut. Subliniem acest lucru întrucît există și compozitori de recunoscută valoare care însă, în indiferența lor totală față de muzica modernă, cochetează în a confunda un tango cu un vals și un blues cu un fox-trot... Înfuzînd *Nimfei litoralului* viața muzicii ușoare, Viorel Doboș nu a renunțat totuși la osatura proprie genului. Muzica e leit-motivică — fapt ce acordă lucrării unitate. Există leit-motive de personaje, de sentimente, de situații. Există de asemenea arii, duete lirice, momente corale bine alese și oportun aduse în contextul lucrării. Episoadele coregrafice, care ocupă un loc mai important ca de obicei, sînt integrate, pe cît s-a putut, organic, nu „lipite" (coregrafia Trixy Checais). Compozitorul a menajat contraste binevenite care, împreună cu caracterul dominant ritmic al muzicii, dau viață lucrării. Există unele „numere" muzicale în care apar și anumite ritmuri de horă stilizată, alteori mișcarea este grefată pe elemente ritmice orășenești ori de giamparale. Totul este însă bine sudat, bine înlănțuit și în această diversitate autorul a izbutit să păstreze o certă unitate de stil. De un autentic local, (vrem să spunem al litoralului) este apariția grupului zgomotos al tineretului neocupat, gen *beatles*. Unele melodii adevărate șlagăre se reține, urmăresc pe spectator.

Este relevabilă adaptarea orchestrei teatrului la executarea unei asemenea muzici, cu atribute, pe alocuri, de jazz, orchestră care a adoptat și anumite instrumente folosite de formațiile gen ușor (orga electronică, chitara electrică și un complex de baterie).

Întreg spectacolul e susținut cu elemente vocale și coregrafice exclusiv ale teatrului, ceeace e lăudabil: Margareta Tomazian, Elizeu Simulescu, Lucreția Popescu-Lobodan, Julieta Borcea, Romel Stănciugel, Ilie Gănțoiu, Iacobina Vlad, Vasile Pascali, Iosif Buibas, Dinu Teodorescu, Lucica Georgescu-Szabo, Sofronie Cadariu, Dumitru Biscă, Florin Stavăr, Dinu Voivozeanu.

Regia (Nicușor Constantinescu-Ion Drugan) a găsit soluții și rezolvări de situații interesante, a diversificat scenele, introducînd multă mișcare și montînd un spectacol în stilul fastuos și bogat gen Folies-Bergère Decorurile lui George Voinescu simple, stilizate, realizate cu talent, sînt sugestive. (Rezerve sînt de făcut în privința costumelor: Nimfa litoralului apare tot timpul într-o rochie de stradă iar marinarul care a salvat-o poartă trese cel puțin de contraamiral...) Lucruri mărunte desigur, ce pot fi corectate ușor. Faptul esențial e că această operetă cu o muzică vie, antrenantă, ușoară, din zilele noastre și care a fost aplaudată la premieră, are toți sorții de izbîndă de-a lungul stagiunii estivale constănțene.

Programul de sală realizat de Ioana Pațe în chip atrăgător cu discernămînt artistic contribuie la orientarea spectatorilor.

J. V. PANDELESCU

ACTUALITATEA INTERNAȚIONALĂ

● Stagiunea concertistică de la NEAPOLE a fost inaugurată de Sir John Barbirolli, la pupitrul cunoscutei orchestre „Scarlatti". Ca prezențe interpretative: organistul Karl Richter (cu șase *Concerte* de Händel), apoi tenorul român Petre Munteanu (în compania dirijorului Massimo Freccia), dirijorii Wilfried Boettcher și Franco Caracciola (acesta din urmă prezentînd, în primă audiție, *„Jeux des Tritons"* de Hans Werner Henze); apoi Collin Davis, Massimo Pradella (în compania pianistului Rudolf Firkusny), Robert Zeller. De menționat că Ferrucio Scaglia va dirija, în primă audiție, *„Divertismentul simfonic"* de Roman Vlad.

● Stagiunea curentă de la MILANO este dominată de concertele Orchestrei simfonice a RAI, la pupitrul căreia sînt prezenți dirijori ca Herbert Albert, Peter Maag (cu oratoriul „Eliah" de Mendelssohn-Bartholdy), Dean Dixon, Christoph von Dohnanyi. Ca soliști, se remarcă pianiștii Michele Campanella, Robert Casadesus, Van Cliburn (cu *Concertul Nr. 3* de Rahmaninov), iar printre lucrările contemporane figurează piese de Hindemith, Prokofiev, Mahler, Bartók, Ives, Penderecki („Anaklasis"), Petrassi, Pinelli. Închiderea stagiunii are loc la 26 aprilie, cu „Regele Arthur" de Henry Purcell, sub bagheta lui Franco Caracciola.

● Stagiunea operistică de la PHILADELPHIA (SUA) a stat anul acesta sub semnul artei italiene — atît ca repertoriu cît și ca participare interpretativă. Astfel, Franco Corelli a apărut în „Romeo și Julieta" de Gounod precum și în „Aida" de Verdi; deasemenea, Pier Miranda Ferraro și Renta Tebaldi în „Otello" și Aldo Protti în „Rigoletto". În afiș au mai figurat trei opere de Bellini, și anume „Puritanii" (Cu Ana Maffo), „Piratul" (cu Montserrat Caballè) și „Norma" (cu Joan Sutherland). În sfîrșit, „Faust" de Gounod, cu Nicolai Ghiaurov.

● Inaugurarea stagiunii concertistice de la ROMA („stagiunea simfonică publică" a Radiotelevizionii italiene) a constituit-o un program Berlioz („Romeo și Julieta") sub bagheta lui Georges Prêtre, avînd ca soliști pe Julia Hamari, Eric Tappy și Robert Soyer.

Ca dirijori mai importanți ai stagiunii romane: Carlo Maria Giulini (cu „Stabat Mater" de Rossini), Claudio Abbado, Peter Maag, Sergiu Celibidache, Eliahu Inbal, Luciano Berio, Gary Bertini (în compania violoncelistului Siegfried Palm, cu *Concertul* de Penderecki). Punctul culminant al stagiunii îl va constitui prezentarea — în opt concerte — a *Tetralogiei* wagneriene, sub conducerea lui Wolfgang Sawallisch.

● La SAINT-PAUL DE VENCE (Franța) s-a desfășurat recent săptămîna muzicii contemporane, organizată de Fundația Maeght. Programul manifestărilor a cuprins atît „clasicii" secolului nostru — *Sonata* op. 1 de Alban Berg și *Variațiunile* op. 27 de Webern, *Improvisations sur Mallarmé* de Boulez, *Suita op. 24* de Schönberg și *Ionisation* de Varèse — cît și lucrări mai noi ca: *„Epigrame"* de Gilbert Amy (compozitor care i-a succedat lui Boulez la conducerea lui „Domaine Musical"), *„Cifre"* de Mario Bertoncini, *„Proezioni sonore"* de Franco Evangelisti, *„Mobile for Shakespeare"* de Haubenstock-Romati și *„Calder piece"* de Earle Brown.

● Stagiunea concertistică din TORINO a fost inaugurată de Igor Markevitch cu oratoriul *„Samson"* de Händel. Ca formații-oaspete de cameră se remarcă: „I Virtuosi di Roma" (sub conducerea lui Renato Fasano), „Kammersprechchor" din Zürich (condus de Fred Barth), Corul de cameră al RAI (cu Nino Antonellini), Trio-ul Lessona-Accardo-Lana, precum și duo-ul pianistic Pastorelli-Perotta. Ca soliști străini, pianiștii Alexis Weisenberg, Arthur Rubinstein, Julius Katchen, Martha Algerich, violonistul Viktor Tretiakov, violonceliștii Mstislav Rostropovici și Pierre Fournier, flautistul Severino Gazzeloni, arpistul Nicanor Zabaleta. Ca oaspeți ai baghetei: Lovro von Matacic, Rossi, Lukas Foss, Dietfried Bernet, Pietro Argento ș.a.

TURNEE

● La Berlin, orchestra BBC a prezentat, sub bagheta lui Pierre Boulez, un program cuprinzînd lucrări de Webern *(Șase piese* pentru orchestră, *op. 6)*, Strawinsky, Debussy și Volkonski *(Lieduri* pentru soprană și ansamblu de cameră, în interpretarea Catherinei Gayer).

● Răspunzînd unei invitații a Universității Valparaiso (Indiana-SUA), trei formații muzicale germane (și anume corurile din Spandau și Barmen-Gemarke, conduse de Martin Behrmann și Helmut Kahlhöfer, precum și Cvartetul de coarde „Horwath" din Nürnberg) au întreprins un interesant turneu în America, participînd și la colocviul internațional cu tema „Musica sacra est musica resurrectionis".

● Orchestra simfonică a Filarmonicii din Moscova a prezentat o serie de 12 concerte în R. F. a Germaniei — din care 9 dirijate de Evgheni Svetlanov și 3 de Maxim Sostakovici. Ca soliști au apărut violonista Liana Isakadze și pianistul Viktor Eresko.

● La Paris, în sala cunoscutului Théâtre des Champs-Elysées, au avut loc spectacolele baletului Operei din Stuttgart, condus de John Cranko. Într-o viziune regizoral-scenografică nouă a fost prezentat baletul „Romeo și Julieta" de Prokofiev (cu Maria Haydée și Richard Gragun) precum și coregrafiile *„Opus 1"* de Webern și *L'Estro armonico"* de Vivaldi.

● La München, Cvartetul „Novak" din Praga a prezentat o nouă lucrare de Alois Haba, folosind cincimi de ton, comentariul fiind făcut de însuși compozitorul, prezent la concert. „Süddeutsche Zeitung" menționa realizarea unei cromatizări deosebit de fine, sesizabilă mai cu seamă în registrul acut. În program mai figurau lucrări de Bartók *(Cvartetul Nr. 4)* și Strawinsky *(Trei piese* — 1914).

● În luna mai 1968, baletul „Kirov" din Leningrad va evolua pentru prima oară în R. F. a Germaniei. Este vorba de zilele festive de la Wiesbaden, iar ansamblul leningrădean (cu Irina Kolpakova) va avea în program Prokofiev și Ceaikovski.

Mai participă la această întîlnire Opera de stat din Budapesta (cu „Falstaf" de Verdi, „Nunta însîngerată de Sandor Szokolay și dipticul bartokian „Castelul lui Barbă Albastră" și „Mandarinul miraculos"). Comedia franceză va prezenta „Don Juan" de Molière, Teatro stabile della Citta di Roma va oferi o seară Viviani („Napoli, notte e giorno") iar Royal Ballet din Londra va prezenta cîteva recitaluri în care vor evolua Margot Fonteyn și Rudolf Nureiev.

● Opera de stat din Brno a prezentat o serie de spectacole la Hoechst și Frankfurt cu „Mireasa vîndută" de Smetana și „Jenufa" de Janácek, bucurîndu-se de un frumos succes. Conducerea muzicală a aparținut lui Frantisék Jilek.

● După un turneu în Italia (Milano, Ferrara, Parma și Florența), opera de stat din Berlin va participa la cel de-al 13-lea Festival de la Lausanne (18—29 mai) cu „Fidelio" de Beethoven, „Tannhäuser" și „Tristan și Isolda" de Wagner, „Die Kluge" de Orff precum și cu baletul „Petruşka" de Strawinsky.

● În luna iunie 1968, ansamblul berlinez va participa la Săptămînile festive ale Vienei (ediția 18-a) cu opera „Puntila" de Paul Dessau.

PRIME AUDIȚII

● Din stagiunile concertistice și de operă desprindem cîteva prime audiții și premiere mai interesante:

Simfonia a III-a (op. 52) de Giselher Klebe, prezentată la Colonia sub bagheta lui Christoph von Dohnanyi. Comentîndu-și această lucrare — scrisă la solicitarea lui „Westdeutscher Rudfunk" — compozitorul declara, în *Stuttgarter Nachrichten:* „Folosind practica serială pe bază dedocafonică, m-am străduit — în această lucrare în 4 părți, de construcție clasică — să ridic antiteza ce există între tonalism și atonalism".

● Oratoriul *„Soliloquia"* de compozitorul elvețian Klaus Hubers a fost executat de către Berliner Philharmoniker cu concursul corului Radioteleviziunii daneze, conduse de Ernest Bour. Lucrarea folosește citate din scrierile lui Augustin, iar textul vehiculează în jurul unor cuvinte-cheie, simbolizînd astfel rotația planetelor în jurul soarelui. Ca tehnică de compoziție, autorul preconizează „rotația variațiunilor în jurul temei".

● *Simfonia* pentru orchestră de coarde, pian și percuție a compozitorului sovietic Revas Gabicivadze (Tiflis) a fost prezentată în primă audiție la Frankfurt de către orchestra „Palmgarten" condusă de Kelmut Steinbach. Lucrarea se bazează pe elemente ale folclorului gruzin și a fost călduros primită de public.

● Două interesante seri de operă cu cuplaje de lucrări într-un singur act. La Mannheim, „Castelul lui Barbă Albastră" de Bartók și „Die Kluge" de Orff. Regia a aparținut lui Reinhard Schubert care a vizat (după cum menționează „Die Welt") elementul realist la Bartók și sublinierea unei vehemențe dramatice la Orff.

De asemenea, la Frankfurt, cuplajul „Zbor de noapte" de Dallapiccola și „Oedipus Rex" de Strawinsky, desfășurat sub lozinca: „tehnica contemporană pe scena de operă". Conducerea muzicală a aparținut lui Theodore Bllomfield, regia fiind semnată de Kurt Horres.

● *„Dansurile grecești"* de Nikos Skalkottas (fost elev al lui Schönberg și Weill, decedat în anul 1949) au fost executate în primă audiție postumă la Darmstadt, sub conducerea lui Hans Drewanz. Se menționează că peste 150 de lucrări ale lui Skalkottas își mai așteaptă „descoperirea".

● În cadrul ciclului berlinez „Muzica secolului XX", a stîrnit interes ultima lucrare a lui Wolfgang Fortner, intitulată *„Triplum"* pentru orchestră cu pian obligat. Ca idee de realizare, muzica se apropie de concepția medievală a trinității — ca cifră, ca elemente structurale, ca detalii de construcție, ca arhitectură generală.

● *„Hymnen"* (Imnuri) se intitulează lucrarea lui Karlheinz Stockhausen prezentată la Studioul din Colonia. Bazat pe arhive engleze, compozitorul german a cules un număr impresionant de imnuri naționale din toată lumea pe care le-a prelucrat electronic, realizînd o construcție simfonică de două ore sub forma unor masive stratificări sonore. Cei patru soliști (pian, violă, armonium, percuție) își execută comentariile „libere" pe fundalul benzii electronice.

● Concertele „Ars nova" din Baden-Baden au oferit recent prima audiție a lucrării *„Joc de șah"* pentru 2 piane de Hans Zender (elev al lui Fortner). Folosind cele 8 octave ale pianului pentru 32 de mutări, discursul muzical evoluează de la primele mișcări „prudente" ale pionilor pînă la țesătura dramatică a întregului joc.

● La teatrul de stat din München, regizorul ceh Bohumil Herlişka a reînscenat „Dama de pică" de Ceaikovski. Redăm un fragment din comentariul apărut în *Neue Zurcher Zeitung*: „Marea operă de contraste sociale, așa cum le văzuse Pușkin, a fost transformată într-o dramă muzicală simbolistă. Herlişka înlocuiește lumea lui Pușkin cu aceea a lui Kafka. Dintr-o operă de patru ceasuri, Herlişka a distilat un dans macabru de nici două, o viziune apocaliptică anticipînd — cu aproape un secol — decăderea nobilimii ruse."

Decorurile sînt semnate de Max Bigners iar conducerea muzicală aparține lui Wolfgang Rennert.

LUCIAN CRIGOROVICI

GRIGORE GHIDIONESCU

La 12 februarie a.c. s-a stins din viață compozitorul Grigore Ghidionescu. Născut la Geneva, la 28 iunie 1901, și-a perfecționat pregătirea muzicală la Conservatorul din București cu Teofil Demetriescu și la Cluj, avînd ca profesor pe Marțian Negrea (contrapunct și armonie) și pe Ilie Sibianu (pian).

În anul 1943 i se acordă o mențiune în cadrul Premiului de compoziție „George Enescu", pentru Sonata de pian. În anul 1928 participînd la un concurs internațional de compoziție la Budapesta, obține premiul II cu lucrarea „Samovarul" (Impromptu pentru pian).

Muzician de fină sensibilitate cu predilecție pentru genul scurt, a dat la iveală lucrări camerale pentru piano solo: sonate, suita „Ionică la circ", Șase studii de concert ș.a.

Tot în genul muzicii de cameră a creat Trio pentru vioară, violoncel și pian (1956), „Gruia cel viteaz" — suită pentru sextet de suflători și pian după poveștile lui Petre Ispirescu (1957), Patru cîntece pentru violoncel și pian (1962), Cvartet de coarde (1963), „Pînă atunci" pentru soprană, clarinet și pian pe versuri de Tudor Arghezi (1960) ș.a.

În muzica sa, Grigore Ghidionescu a valorificat creator melosul popular românesc, ca o consecință a unei necesități de expresie specifice artei sale.

Semnificative pentru perioada de maturitate artistică, suita pentru instrumente de suflat și pian și Trio pentru pian, vioară și violoncel s-au bucurat de apreciere în cadrul concertelor publice.

Între anii 1927—1940 Gr. Ghidionescu desfășoară o intensă activitate de pianist concertist.

Abordînd și genul vocal-simfonic, el a creat în anul 1927 poemul „Zamolxe" după drama lui Lucian Blaga, suita simfonică „Din lumea muncii" (1951) și „Amintirile pămîntului" (1964), poem vocal-simfonic pentru soprană, tenor, bariton, cor mixt și orchestră pe versurile lui Mihai Beniuc. A mai compus muzică pentru filmele de scurt metraj: „Trandafirii Bucureștiului" (1944), „Cîmpii sub soare" (1956) și „Cîntec de voioșie" (1957).

Ultima sa compoziție aparținînd tot genului cameral este intitulată „Sonata-lied". Este vorba de trei piese pentru soprană și pian pe versuri din poemul „Cîntare omului" de Tudor Arghezi. Lucrarea capătă o semnificație poetică deosebită, cu nuanțe folclorice: partea I-a „Eu umbra", partea a II-a „Chemarea Înălțimii", partea a III-a „Cel ce gîndește singur".

C. R.

Cuprinsul

Iosif Sava
Drumurile muzicii contemporane (anchetă internațională în exclusivitate pentru rev. Muzica) 1

DISCUȚII

George Teodorescu
Crepusculul operei ? 10
Adrian Rațiu
Opera contemporană 12

CREAȚIA ROMÂNEASCĂ

Gr. Constantinescu
Șantier 15
Alex. Sumski
Studii pentru orchestră de Liviu Glodeanu 17

DE PESTE HOTARE

* * * Muzica românească în context mondial : convorbire cu Zeno Vancea și Anatol Vieru 20
Iolanda Mărculescu
Zile în Italia 25
Constantin Zăzvan
„Musica Nova" în Jugoslavia 25

PE TEME DE EDUCAȚIE MUZICALĂ

Elisabeta Suciu
Încercări de modernizare a învățământului la liceul de muzică 26
Gina Solomon
Cultura generală în școala muzicală 29

CONCERTE — SPECTACOLE

Retrospective :
Teodora Albescu
Ianuarie 31
Meline Paladian-Ghenea ; Dan Scurtulescu — februarie 33

PREMIERE

Ștefan Bonea
Studioul Operei Române 40
Al. Colfescu
„Contesa Maritza" 42

DIN ȚARĂ

J. V. Pandelescu
Constanța 43

*
* *

Lucian Grigorovici
Actulitatea internațională 45

*
* *

C. R.
Grigore Ghidionescu 47

Sommaire

Iosif Sava
Les voies de la musique contemporaine (Enquête internationale, en exclusivité pour la revue „Muzica) 1

DISCUSSIONS

George Teodorescu
Le crépuscule de l'opéra 10
Adrian Rațiu
L'opéra contemporain 12

CRÉATION ROUMAINE

Gr. Constantinescu
Chantier 15
Alex. Sumski
Études pour orchestre, de Liviu Glodeanu . . 17

DE L'ÉTRANGER

* * * La musique roumaine dans le monde : entretien avec Zeno Vancea et Anatol Vieru . . . 20
Iolanda Mărculescu
Séjour en Italie 25
Constantin Răzvan
„Musica Nova" en Yougoslavie 25

THÈMES D'ÉDUCATION MUSICALE

Elisabeta Suciu
Essai de modernisation de l'enseignement dans les licées musicaux 26
Gina Solomon
La culture générale dans les écoles musicales 29

CONCERTS — SPECTACLES

Revue rétrospective
Teodora Albescu
Janvier 31
Meline Poladian-Ghenea ; Dan Scurtulescu
Février 33

PREMIÈRES

Ștefan Bonea
Le Studio de l'Opéra Roumain 40
Al. Colfescu
„La comtesse Maritza" 42

L'ACTUALITÉ MUSICALE RÉGIONALE

J.-V. Pandelescu
Constanța 43

*
* *

Lucian Grigorovici
Actualité internationale 45

*
* *

C. R.
Grigore Ghidionescu 47

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Theodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henri Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef).

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

ANUL XVIII Nr. 5 MAI 1968

PE TEME DE ACTUALITATE

Muzica în viaţa spirituală a tineretului

Formarea multilaterală a noilor generaţii, sub aspectul dezvoltării conştiinţei politice, sociale, culturale şi cetăţeneşti, constituie unul dintre principalele obiective ale societăţii socialiste. Ea constituie o problemă centrală în cadrul politicii partidului nostru, de construire şi consolidare a orînduirii socialiste, de ridicare a omului nou.

Importanţa procesului de educaţie cultural-artistică constă în faptul că tineretul constituie, după cum se ştie, constructorul de mîine al societăţii socialiste : generaţiile de azi reprezintă viitorul României.

În formarea complexă, multilaterală, a tineretului, educarea prin muzică are o funcţie structurală, deoarece ea contribuie activ — desigur într-un fel specific — la cultivarea unor sentimente şi aspiraţii nobile, la îmbogăţirea sensibilităţii, a imaginaţiei, la stimularea dezvoltării celor mai pozitive facultăţi sufleteşti ale tinerelor generaţii. Se realizează, cu o eficienţă proprie acestei arte, în fond, educaţia etică şi estetică a tînărului, începînd cu perioadele decisive de formare a acestuia.

Iată de ce credem că însemnătatea muncii de educare muzicală a depăşit demult caracterul de „divertisment", căpătînd un adînc sens politic, obştesc şi cetăţenesc. O analiză de principiu a situaţiei existente dovedeşte că, deşi în teorie mai toţi factorii care au îndatoriri în acest domeniu sînt de acord asupra importanţei acestei activităţi, în fapt munca de educare muzicală, care priveşte tineretul, se desfăşoară sporadic, nediferenţiat, neatrăgător fără o orientare şi o coordonare de maximă eficienţă. Această situaţie este cu atît mai nesatisfăcătoare, cu cît poporul român se manifestă ca dispunînd de inepuizabile talente, şi cu atît mai mult cu cît realităţile societăţii noastre socialiste sînt mai favorabile ca oricînd afirmării acestor talente, începînd cu cele mai fragede dintre ele.

Aşa cum reiese din documentele Conferinţei Naţionale a P.C.R. şi din cuvîntarea tov. Nicolae Ceauşescu, Secretar General al C.C. al P.C.R., rostită cu prilejul recentei Conferinţe Naţionale a U.T.C. toţi factorii de răspundere, şi astfel în prim plan şi Uniunile de creaţie, ca organizaţii obşteşti a căror activitate se adresează într-o măsură substanţială şi tineretului, au datoria să militeze pentru reorganizarea şi pentru desfăşurarea pe baze cu totul noi, cu adevărat eficiente, a activităţii de educare muzicală în rîndurile tineretului.

Activitatea şcolară şi extra şcolară, desfăşurarea vieţii spirituale începînd din primii ani ai copilăriei şi pînă la maturizarea adolescentului, relevă diverse aspecte în care alături de însuşirea generală a culturii, de asimilarea bazei tehnice şi a cunoştinţelor profesionale, muzica poate ocupa un rol caracteristic şi determinant.

În cele ce urmează, ne propunem să reliefăm unele aspecte care ni se par esenţiale în acest domeniu.

1. Învăţămîntul

Învăţămîntul de toate gradele, în şcolile de cultură generală, are ca scop formarea bazei pe care se construieşte profilul cetăţenesc, profilul intelectual, al fiecărei generaţii. De-a lungul anilor de cursuri, muzica, făcînd parte din procesul de învăţămînt, completează, sau mai degrabă are datoria să completeze, sfera generală de cunoştinţe.

În configurația învățămîntului nostru actual, trebuie depășit aspectul predării unei materii de „dexteritate", căpătînd profilul unei discipline importante. Rolul acestei discipline era de altfel subliniat și de unul dintre însemnații pedagogi și compozitori din trecut, D. G. Kiriac — „Soarta muzicii în școală se hotărăște".

Principalele elemente care stau la baza învățămîntului sînt orele de inițiere muzicală și orele de ansamblu coral. Din punct de vedere practic, cursurile privind teoria muzicii nu își ating întru totul scopul. Aride, deseori rupte de realitatea vieții pe care o trăiește elevul, ele folosesc un material didactic care este asimilat fără un interes deosebit. Ori trezirea interesului pentru muzică trebuie să fie principalul cîștig al orelor de specialitate. Forme diverse, atrăgătoare, excluzînd prezentări schematice, învățarea mecanică a unor melodii pe care elevul nu este dornic să le memoreze pentru a le cînta și în afara școlii, iată lucruri încă nerezolvate. Trebuie să recunoaștem că în acest domeniu, una din cauzele negative, este pierderea continuității acestei discipline în predare, lipsa de cadre calificate (cadrele actuale prezentînd deseori aspecte hilare binecunoscute). Chiar ultimii ani de cursuri, în care se dau noțiuni generale de istoria muzicii, se resimt prin lipsa lor de atractivitate. Credem că în principiu nu există tînăr care, măcar în parte, să nu caute să afle lucruri noi în legătură cu muzica. Dar cum îi sînt oferite, care sînt metodele de atragere? Explicații sumare, scheme fără aplicație practică, concerte extrem de rare și deseori organizate întîmplător nu pot da bune rezultate. Magnetofonul, pic-upul, audiția cu interpreți în cadrul cursurilor, mijloace frecvente în metodica modernă de predare, în străinătate, la noi apar doar ca aspecte sporadice, întîmplătoare, fără a sta la baza educării muzicale. De asemenea orele de ansamblu coral sînt de obicei organizate ca o practică obligatorie, pierzîndu-se tocmai acea nuanță de trezire a unei dorințe spontane, firești, de participare, bazată pe farmecul și frumusețea muzicii. Acest fapt i-ar putea antrena pe elevi, într-o activitate care să le apară necesară și utilă și nu o obligație extramuzicală, obositoare. Ne întrebăm dacă este just ca muzica în școli să ignore o parte din realitățile muzicale ale perioadei respective, care îi preocupă într-adevăr pe elevi. Astfel programa analitică ocolește ori ce aluzie la unul dintre genurile de largă răspîndire în rîndurile tineretului — muzica ușoară. Elevul se vede silit ca să-și formeze gustul în funcție de preferințele sale sau de influențe întîmplătoare, atunci cînd de fapt principiile de orientare, criteriile de selecție a valorii artistice — subliniem, în ori ce domeniu al muzicii — ar fi firesc să i se ofere în cadrul colectivității din care face parte. Nu trebuie uitat că elevii care ies de pe băncile școlii devin publicul de mîine al concertelor, spectacolelor de toate genurile. Îmbinarea armonioasă a noțiunilor ce explică tradiția muzicală, cu cele care îndrumă pe tînăr în muzica contemporană, evitarea didacticismului, se impun în zilele noastre. Acțiunile paralele cu cursurile propriu-zise, cercuri artistice, întreceri interșcolare, organizarea unei vieți muzicale în tabere nu trebuie să păstreze un aspect strict „școlăresc", ci tocmai să provoace în rîndurile elevilor interesul sincer, conștiința necesității asimilării unor date care-i pot da siguranța judecății de valoare. Din punct de vedere al educației politice și patriotice, ora de muzică poate aduce o importantă contribuție la cunoașterea și aprofundarea valorilor artei românești. Nu ar trebui să lipsească din cunoștințele elevilor marile creații ale compozitorilor noștri, așa cum nu lipsesc valorile literaturii și poeziei românești. Deși profilul școlilor de specialitate, liceelor de muzică, impune o anumită caracteristică a educării muzicale, și aici problema legăturii cu realitatea înconjurătoare nu este mai puțin actuală. Prin organizarea unor acțiuni de către organizația pionierilor, U.T.C., principalul obiectiv care trebuie atins este lupta împotriva „izolării" acestor tineri de restul generației. Chiar dacă ei se pregătesc pentru o profesiune cu specific muzical, cointeresarea în problemele de ansamblu ale vieții tineretului patriei noastre trebuie să facă din ei oameni care participă activ, fără spirit de „castă", la construirea noii noastre societăți. În liceul muzical, supraîncărcarea cursurilor, nu îngăduie obținerea unei armonioase formații intelectuale.

Odată ieșiți de pe băncile școlii, tinerii își aleg drumul în viață. O parte dintre ei continuă studiile pe băncile facultăților, pentru specializarea în ramurile de activitate către care se simt atrași. Dar odată cu această specializare, educația lor estetică nu trebuie să înceteze a fi o permanență. De obicei muzica dispare aici din preocupările cotidiene. O reîntîlnim doar la reuniunile dansante, sau la întîmplătoare simpozioane (destul de rare, pentru a putea fi considerate o preocupare). Sarcina educării estetice revine acum în primul rînd formelor organizate de U.T.C. și Asociația Studenților. Remarcăm în această privință cîteva serii de concerte pentru studenți susținute, la cererea A.S., la sediile facultăților sau în sălile de concert, de către filarmonică. Considerăm însă că și aici permanența unei tematici urmărite consecvent, alegerea acelor aspecte ale muzicii către care tineretul manifestă un deosebit interes, trebuie să stea la baza unei astfel de munci. Această activitate se desfășoară încă sporadic, discontinuu, ca rezultat al faptului că atît U.T.C. cît și A.S. se limitează la simpla organizare a unor acțiuni, fără un amplu program tematic. Din acest punct de vedere Casa de cultură a studenților din București a realizat în ultima vreme o serie de întîlniri muzicale interesante — atît concertele și conferințele de mai mare amploare cu sprijinul Operei, Filarmonicii și Conservatorului, cît și înființarea „Clubului studențesc". Dar să nu uităm că în afara tineretului din facultăți, ma-

rea majoritate a tinerilor aflați în școli profesionale sau în producție trebuie să beneficieze de aceeași bună organizare a îndrumării pentru formarea unei solide concepții estetice. Aici, rolul Caselor de cultură ale tineretului este deosebit de important. Dar nu este suficient ca aceste Case de cultură să ofere seri dansante sau cursuri, destul de neinteresante, pentru cîte un instrument. Antrenarea tineretului cere un maxim de inventivitate pentru înțelegerea necesităților sale de moment. Nu se poate face educarea prin mijloacele muzicii pe baza unor teme sau idei care „se cuvin" prezentate, dar de fapt nu răspund cerințelor majorității. Cerințele existente trebuie îmbinate ingenios, pedagogic, cu principiile virtuale ale unei educații superior concepute. În acest sens considerăm că Casele de cultură, brigăzile artistice, ansamblurile de amatori au încă multe de rezolvat pentru a se socoti într-adevăr ancorate în contemporaneitate. Însăși activitatea Școlilor populare de artă ridică astfel de probleme. Cu ani în urmă, înființarea lor stîrnise un mare entuziasm în rîndurile tinerilor. Cursuri variate și bine întocmite, care nu plictiseau prin didacticism și se apropiau în bună măsură de preocupările tinerilor au făcut din aceste școli factori importanți în educarea gustului artistic. Treptat s-a schimbat conținutul activității școlilor respective care, în momentul actual, sînt aproape inexistente din punct de vedere al eficienței și popularității lor. Centrul atenției s-a deplasat, după cum putem constata, de la obiectivul cultivării dragostei pentru muzică, în rîndul amatorilor dornici să se inițieze în această artă, spre o profesionalizare artificială a specificului școlii. O analiză amănunțită a profilului acestor Școli și a tuturor cursurilor organizate pe lîngă Casele de cultură o considerăm necesară pentru găsirea unor soluții noi, ce corespund dorințelor și necesităților tineretului. Semnalăm în acest sens apariția Studioului de muzică ușoară condus de compozitorul și dirijorul Edmond Deda. De asemenea, în dorința de a crea un climat favorabil răspîndirii problemelor muzicii în rîndul tineretului, Uniunea Compozitorilor a inițiat, în colaborare cu Organizația U.T.C. a municipiului București, înființarea Clubului „Tinerilor prieteni ai muzicii" în cadrul manifestărilor ce au loc în sala de muzică a magazinului „Muzica". Considerăm că în prezent aceste formule de „club muzical" (Clubul studențesc, Clubul tinerilor prieteni ai muzicii, Studioul de muzică ușoară) corespund căutărilor pentru înoirea formelor de manifestare care, antrenînd tineretul, să-i cultive interesul și să-i formeze criteriile estetice în orientarea artei contemporane, fie că este vorba de muzică simfonică, de cameră sau muzică ușoară. Desigur acestea nu sînt decît cîteva începuturi, care se cer dezvoltate, popularizate pe scară largă, verificate în contactul cu marea masă a tinerilor. Preluînd experiența unor manifestări similare organizate în alte țări — spre pildă cunoscuta organizație „Jeunesse musicale" — este de dorit ca să se pună bazele unei acțiuni pe scară națională, în scopul atingerii obiectivelor menționate mai sus.

Tot în sfera învățămîntului superior se situează și activitatea institutelor de muzică și conservatoarelor. Trebuie insistent cultivată tendința legăturii artistice a tinerilor cu viața, contactul cu practica artistică încă de pe băncile școlii, intensificîndu-se concursul tinerilor muzicieni la activitatea obștească. Prin intermediul acțiunilor studențești — acțiuni care dispun de o mare varietate de posibilități — conservatoarele pot determina pe o rază largă, în mediul universitar și extrauniversitar, în orașele mari, și în orașele mai mici sau la sate (pe parcursul vacanțelor) o creștere a modalităților de educare estetică și cetățenească prin muzică. Și aici, soluții moderne și interesante, pot da respectivelor acțiuni conținutul dorit, evitîndu-se superficialitatea. Fără îndoială că o astfel de activitate poate avea o substanțială înrîurire asupra calității actului de creație a tinerilor studenți.

2. Activitatea de amatori

Mulți ani de-a rîndul, activitatea de amatori a constituit baza pe care a evoluat acțiunea de educare muzicală a tineretului aflat în producție, în uzine sau la sate, în munca agricolă. Reunind pe de o parte forțele artistice pline de prospețime și entuziaste ale tinerilor, spectacolele brigăzilor artistice, concursurile artistice (de la cadrul local și pînă la cel republican), mișcarea de amatori angaja pe de altă parte și participarea nemijlocită, stimulatoare prin interesul manifestat, a publicului. Astfel, factorul de educare îndeplinea nu numai funcția de perfecționare a unor calități existente și pe cel de antrenare a unei sfere largi de tineri care urmăreau fiecare manifestare. În ultimii ani, după cum s-a subliniat și în informările și discuțiile din cadrul secțiilor Uniunii Compozitorilor, activitatea artistică de amatori, păstrîndu-se în limitele unor formule „verificate", a început să se izoleze de masa largă a tineretului. Activitatea de amatori în rîndul tineretului s-a transformat într-o formulă festivă care reînvie la „date mari" (concursuri republicane, evenimente artistice sau aniversări) pentru a se stinge apoi din nou, timp îndelungat. În acest domeniu, o cauză a scăderii interesului a fost și desființarea posturilor de dirijori calificați, îndrumători cu remunerație, lipsa oricărui stimulent moral și material al formațiilor corale și instrumentale din întreprinderi și instituții ; de asemenea, exagerarea orientării activității tineretului în timpul liber exclusiv spre sport, filme și muzică ușoară. Soluțiile de mobilizare, posibilitățile de reală satisfacție artistică, sînt stînjenite de stereotipia acțiunilor, de goana pentru premii în concursuri. Ori, scopul activității artistice de amatori nu stă în cîștigarea unor competiții, ci în permanenta solicitare a tineretului, în afirmarea lui continuă, generație de generație. Un reviriment con-

siderabil în acest sens l-ar putea avea solicitarea cadrelor tinere de specialitate, organizarea unor consultări cu specialiștii din toate domeniile pentru găsirea unor formule care și aici să corespundă mentalității omului societății noi, necesităților sale spirituale.

3. Activitatea de popularizare a muzicii

Strîns legată de preocuparea educării noilor generații în spiritul cunoașterii marilor valori ale artei este și activitatea susținută de cîteva foruri competente în domeniul popularizării muzicii. Astfel, remarcăm existența cursurilor Universității populare și conferințelor „Societății pentru răspîndirea științei și culturii". Ca și în alte domenii, și aici se pune aceeași stringentă preocupare pentru evitarea rămînerii în urmă, limitării la formule comode, dar lipsite de ecou în rîndurile largi ale tineretului. Putem spune că numărul tinerilor care urmăresc cursurile și conferințele susmenționate a început an de an să se restrîngă. Nu credem că trebuie să se vadă în aceasta o scădere a valențelor intelectuale a noilor generații, care dispune de o capacitate de asimilare inepuizabilă. Nepopularitatea acestor manifestări, la care majoritatea participanților se recrutează printre oamenii mai în vîrstă, își are cauza în aceeași limitare ca formă și tematică pe care o remarcăm în mișcarea artistică de amatori. Ar trebui, credem, să se țină seama de profilul diferitelor cercuri artistice care iau naștere spontan în facultăți, instituții și centre mari de producție industrială. De la cercurile Palatului pionierilor și pînă la cluburile studențești sau ale tinerilor muncitori, orientările tematice, exprimarea preferințelor, pot da numeroase sugestii pentru reîmprospătarea activităților Universității populare sau S.R.S.C.

4. Rolul Instituțiilor de artă, presei, televiziunii, editurilor

Radioul și Televiziunea au incontestabil o mare influență asupra educării tineretului. Și din punct de vedere muzical, emisiunile respective pot exercita un rol de maximă importanță în formarea gustului artistic, criteriilor juste, morale, în înțelegerea artei. În zilele noastre, cînd muzica ușoară a devenit un fenomen de masă, cu ecou direct mai ales în rîndurile tineretului, Radioul și Televiziunea pot și trebuie să îndrume. Un singur exemplu este suficient. Recentul Festival Internațional de muzică ușoară „Brașov-România", dotat cu marele premiu „Cerbul de aur", urmărit cu maxim interes de toți iubitorii de muzică ușoară, a arătat cu elocvență tineretului ce înseamnă calitate și exigență în interpretarea și promovarea creațiilor noi. Dar, de ce nu există o serie de emisiuni permanente la televiziune care să explice tineretului, și asta nu ocazional, ce înseamnă calitate artistică și cum se obține acest lucru ? Urmărite cu interes, emisiunile de muzică ușoară sînt de obicei sub nivelul mediu de pretenție artistică, cultivînd un gust îndoielnic, superficial. Chiar emisiuni ca „Emoții în premieră" s-au soldat cu un trist eșec, fiind doar prilejuri de lansare și nu prilejuri de învățămînt. Formele ample de concursuri (cum a fost „Dialogul la distanță") trebuiesc continuate, dovedindu-se interesante prin diversitatea temelor și prin dorința fiecărui participant de a atinge un nivel de calitate cît mai înalt. Dar și aici urmărirea actualității aspirațiilor tinerelor generații trebuie să fie o permanentă preocupare, nu poate rămîne la o singură formulă, care prin repetare devine neinteresantă. Chiar și emisiunile de inițiere muzicală ne apar limitate ca tematică și meșteșug artistic. Există în rîndurile organizatorilor părerea că tineretul nu le urmărește decît în măsura în care aceste emisiuni îl „distrează". Credem că este greșită această atitudine, deoarece tineretul nostru nu are ca simplă preocupare distracția ; dar este de la sine înțeles că pentru ori ce formă de educare el pretinde de la forurile competente găsirea unor soluții interesante și viabile, care să i se adreseze. Cu aspecte apropiate de emisiunile de televiziune, cele radiofonice au rezolvat o parte din problemele captării tineretului prin emisiuni diverse, bogate ca tematică. Putem cita astfel emisiuni ca „Antena tineretului", „Metronom", „O melodie pe adresa dv.". Ceea ce rămîne însă de discutat este abordarea temelor legate de istoria muzicii, formele muzicale. Chiar dacă există, majoritatea acestor emisiuni, chiar cicluri, sînt programate la ore inaccesibile tinerilor. Trebuie ținut seamă de altfel și de modul în care sînt prezentate genuri care de mult ar fi trebuit să devină bine cunoscute noilor generații. Astfel montajele și explicațiile în legătură cu muzica populară, cu autenticitatea marilor valori ale artei românești, lipsesc aproape cu desăvîrșire sau se bucură de apariții sporadice. Credem că atît televiziunea cît și radioul ar trebui să găsească soluția unor emisiuni care să antreneze tineretul în dezbateri vii, în discutarea problemelor care îl preocupă zi de zi. Nu este vorba de o atenție formală, ci de o intenție sinceră de a răspunde nevoilor de consolidare a bazei estetico-culturale a unor generații care se bucură din toate punctele de vedere de reale avantaje educative.

Presa și editurile ocupă un loc specific în formarea intelectuală a tineretului. Cronicile muzicale, anchetele și interviurile nu trebuie să devină doar o formă de popularizare a unor interpreți. Scopul lor principal este cel al îndrumării gustului artistic, al semnalării existenței unor valori. În afara unor apariții special destinate tineretului — Scînteia tineretului, Viața studențească, Amfiteatru — și celelalte organe de presă cuprind probleme care trebuie să vizeze orientarea estetică în prezent. Factorul educativ al materialelor muzicale care apar în publicațiile respective este deseori limitat prin spațiul redus acordat temelor, lipsa de adresare directă privind cele mai stringente probleme ale evolu-

ției muzicii. Trebuie să recunoaștem că față de critica de film, care în majoritatea cazurilor angajează discuții asupra felului în care trebuie sau nu acceptată o creație, critica muzicală nu a depășit încă stadiul vechilor formule de consemnare modestă a faptelor. Desigur excepții există, și este suficient să amintim modul pasionant cu care erau urmărite relatările presei în timpul Festivalului internațional „George Enescu", comentariile suscitate de fiecare apariție în Concurs sau concert. Publicațiile editoriale, în special cele ale Editurii muzicale, au sarcina de a oferi tineretului materialul documentar necesar informării lor în domeniul artistic. Desigur, o mare parte din lucrările apărute au atins acest scop. Ceea ce lipsesc încă sînt lucrările de sistematizare, de prezentare generală a problemelor legate de istoria muzicii, de limbaj. Dicționare, lucrări privind istoria muzicii au fost întotdeauna cerute în rîndul tinerilor ; dar și în sfera aparițiilor Editurii muzicale, ocolirea unor anumite teme care au un larg ecou în preocupările zilnice trebuie remediată. Sînt încă prea puține lucrările care dezbat la nivel de popularizare evoluția limbajului muzical sau existența unor forme specifice, a unor personalități în muzica ușoară, în muzica de jazz.

Electrecordul asigură răspîndirea prin mijloacele discului a celor mai interesante creații muzicale din diferite genuri. Nu putem să nu constatăm însă că formele de popularizare, de lansare a unor discuri de certă valoare sînt ineficiente. Neasigurîndu-și colaborarea necesară, Electrecordul nu reușește să facă cunoscute astfel de apariții în rîndul tineretului, care trebuie să descopere singur ceea ce merită ascultat sau nu. Întîlnirea cu tineri din diferite ramuri de producție, cointeresarea lor în organizarea unor audiții și discuții pe marginea unor discuri apărute, ar putea determina o mai activă influență a muzicii înregistrate, care din punct de vedere tehnic stă la îndemîna oricărui amator. Considerăm semnificativ însăși faptul că, după mai bine de doi ani, colecția „Discoteca pentru toți" nu a putut nici pe departe să atingă popularitatea colecției „Biblioteca pentru toți". Fără o suficientă dezbatere — aici sectorul de muzică ușoară este oarecum avantajat doar pentru producțiile cu profil comercial — Electrecordul rămîne o instituție străină tineretului, lipsită de interes în majoritatea activității sale. Credem că în acest sens experiența unor Case de discuri din străinătate („stafete ale cîntecului", concerte-spectacol cu realizatorii de discuri), care au organizat diferite formule de contact cu marele public ar putea oferi sugestii destul de utile.

Orchestrele noastre simfonice au rolul de a prezenta săptămînal în întreaga stagiune concerte cuprinzînd un repertoriu variat, abordînd lucrări ale celor mai importante perioade din istoria muzicii. Pentru atragerea tineretului către preferința de a asculta un program simfonic, mijloacele organizatorice se cer cît mai inventive și din partea organizațiilor de tineret și sindicate. Filarmonica „George Enescu", ca și alte instituții din țară, prezintă periodic concerte pentru studenți sau concerte lecții, difuzarea biletelor făcîndu-se cu precădere în rîndurile tineretului. Dar oare programele simfonice obișnuite sînt suficient popularizate în rîndurile aceluiași tineret căruia i se oferă programe „speciale" ? Nu este o greșeală să se creadă că tineretul, dacă este solicitat, nu va ști să răspundă unor acțiuni de nivel artistic superior ? Participarea masivă a tineretului, în sălile de concert sau la televizoare, în timpul Festivalului internațional „George Enescu", ne determină să credem că din acest punct de vedere se face o falsă problemă. Subliniem în acest sens că antrenarea publicului, recrutarea amatorilor de muzică din generațiile mai tinere trebuie făcută printr-o intensă popularizare a concertelor, oferindu-se totodată posibilitățile materiale corespunzătoare pentru participarea în număr cît mai mare la respectivele manifestări. Rolul U.T.C., A.S. și Sindicatelor în acest domeniu este deosebit de important, cu atît mai mult cu cît în ultima vreme a fost aproape neglijat. Semnalăm ca pozitivă organizarea în continuare de către filarmonică a „concertelor lecții" și, la orchestrele din provincie, a conferințelor explicative înaintea executării programului simfonic. De altfel, spectacole experimentale, cu profil educativ există în cadrul teatrelor muzicale din provincie, și în București, unde atît Opera Română, Teatrul de operetă, Teatrul „Const. Tănase" organizează spectacole destinate și tineretului. Spectacolele experimentale ale Operei Române vizează însă uneori cu totul alte obiective decît cele ale popularizării muzicii. Fără a critica acest lucru, considerăm actuală propunerea făcută mai de mult de către o serie de artiști în privința organizării unor spectacole speciale pentru tineret, urmate de discuții, a înființării unor „Cercuri de prieteni ai operei". O altă problemă pe care o relevă munca artistică a teatrelor muzicale este faptul că spectacolele cedate la cererea unor organizații de tineret nu se bucură, din păcate, de cele mai bune distribuții. Ori tocmai atragerea de noi amatori pentru genul respectiv de muzică trebuie făcută la cel mai înalt nivel artistic, cu conștiința responsabilității față de publicul căruia i se adresează.

Uniunea Compozitorilor sprijină activitatea de educație a tineretului prin aportul pe tărîm obștesc al membrilor săi și în primul rînd prin eficiența însăși a creației. Publicarea recentă a volumului „Cîntece pentru pionieri și școlari" este una din dovezile imenselor posibilități de colaborare dintre Uniunea Compozitorilor și Uniunea Tineretului Comunist. Este necesar să activăm pe baze organizatorice noi viața cîntecului de masă și a muzicii corale, să reluăm și să consolidăm contactul dintre creatorii genului de operă, operetă, muzică ușoară și tinerele generații de iubitori ai muzicii. Trebuie

să permanentizăm legătura cu cerințele concrete ale repertoriului destinat tineretului, fie că este vorba de muzică hărăzită să fie cîntată de tineri, fie că este vorba de creații care se adresează tineretului prin intermediul interpreților profesioniști. Sub ambele aspecte, ale tematicii de viață abordată și ale gradelor de complexitate a structurii și a nivelului de accesibilitate, creația muzicală destinată tineretului presupune un orizont nelimitat de investigație și realizare.

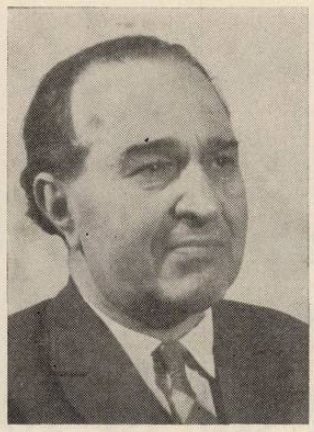
Privind cîteva aspecte generale ale posibilităților pe care le oferă viața muzicală în privința educării tineretului în spiritul unei noi concepții despre lume, în spiritul patriotismului și dragostei față de Partid, credem că se impun unele concluzii de principiu. În momentul actual, mijloacele folosite în munca de educare sînt deosebit de diverse, acoperind o largă sferă de preocupări. Avînd în vedere necesitățile de formare intelectuală ale noilor generații, în strînsă legătură cu condițiile pe care le oferă activitatea în producție, aceste forme trebuie să corespundă nivelului cunoștințelor de cultură generală, tinzînd spre dezvoltarea armonioasă a preocupărilor. Analizîndu-se îndeaproape care sînt preferințele specifice generației respective, trebuie să se aleagă modalitățile de educare care să nu ocolească, să nu treacă sub tăcere nici o problemă legată de arta contemporană. Muzica simfonică, de operă, muzica ușoară, au nevoie de formule specifice de popularizare. Stadiul actual impune ca principiu al activității de educare a tineretului cercetarea și găsirea unor formule moderne, renunțarea fără șovăire la tot ce este stereotip și poate îndepărta masa largă a iubitorului de artă.

Considerăm necesară desfășurarea organizată a unei acțiuni de educare prin intermediul muzicii, acoperind mediul studențesc, muncitoresc, sătesc, școlile profesionale, formele de pregătire militară. Aici este de primă importanță coordonarea muncii tuturor instituțiilor artistice — de operă, muzicale, filarmonici, Radio și Televiziune —, de învățămînt — în școli de toate gradele, conservatoare, licee de muzică —, Uniuni de creație, Case de creație, Case de cultură județene, presă — reviste locale și centrale, ziare — legătura cu asociațiile de tineret, U.T.C., cu sindicatele. Consfătuiri cu compozitori, interpreți, pedagogi, reluarea legăturilor creatoare a muzicienilor noștri cu activitatea artistică de amatori, trebuie să impună cu deosebită forță principiul educării estetice și etice, patriotice, prin muzică, ca un principiu important și permanent al formării tineretului societății socialiste.

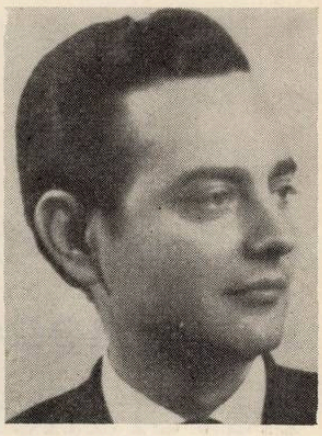
PREMII ALE ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Dan Constantinescu

Andrei Porfetye



Theodor Bălan



Gheorghe Firca

Pentru anul 1966, Academia Republicii Socialiste România a acordat în domeniul muzicii două premii: unul pentru compoziție, „George Enescu", și altul pentru lucrări de muzicologie, „Ciprian Porumbescu", ambele dobîndite de patru muzicieni.

★

Creația lui Dan Constantinescu începe încă de pe băncile conservatorului cu „Divertisment în stil clasic pentru orchestră de coarde" — 1954. Apoi, în decursul anilor dă la iveală o serie de lucrări, îndreptîndu-și atenția în special către genul de cameră și simfonic. Astfel într-o perioadă relativ scurtă, au fost pe rînd elaborate lucrări simfonice (o uvertură, o partită și 2 concerte) și de cameră (suite, sonate, triouri și lieduri).

Lucrarea premiată recent de Academie este „Concertul pentru pian și orchestră de coarde". *(A se vedea analiza în numărul de față al revistei.)*

★

Dedicîndu-se genului simfonic și de cameră, Andrei Porfetye a scris lucrări vocal-orchestrale pe versuri de N. Labiș, precum și lucrări închinate instrumentului său preferat, orga.

În lucrarea premiată, „Cantata nr. 1 pentru mezzosoprană, violoncel solo și orchestră", *tălmăcește muzical frumoasele versuri din ciclul „Primele iubiri" ale regretatului poet, pătrunzînd puternic sensul textului, caracterul său predominant liric, redîndu-i atmosfera specifică cu sensibilitate. Limbajul muzical folosit este propriu, gîndirea contrapunctică viu reliefată, iar cromatismul afirmîndu-se ca element necesar de expresie. Cele patru părți ale cantatei sînt la rîndul lor alcătuite din mai multe secțiuni, apărîndu-ne însă ca un tot organic constituit. Un element caracteristic al lucrării este cel polifonic, prezent în special sub forma imitațiilor libere. Compozitorul nu recurge la contraste dinamice spectaculoase între diferitele secțiuni ci la cele subtile, interiorizate, de ordin melodic, armonic și orchestral, fapt care asigură tensiunea necesară desfășurării muzicale. Cantata a fost executată în primă audiție în anul 1961.*

★

Pe lîngă studii și analize muzicale, Gheorghe Firca desfășoară o activitate de conferențiar și publicist.

Lucrarea cu care a obținut premiul „Ciprian Porumbescu" al Academiei, se intitulează „Bazele modale ale cromatismului diatonic" *și a fost tipărită de Ed. Muzicală în anul 1966. Dedicată memoriei profesorului George Breazul, lucrarea constituie o îndelungată cercetare prilejuind autorului ei, elaborarea fenomenului cromatismului în muzica contemporană. Stabilește astfel legături și similitudini, aducînd contribuții pentru a particulariza cromatismul sub denumirea de* cromatism diatonic. *Născut din reafirmarea modalului, pe noul plan istoric instaurat de școlile naționale, cromatismul diatonic a fost și continuă să fie unul dintre cele mai importante forme de limbaj ale muzicii sec. XX, detașîndu-se ca o realitate structurală independentă, atît față de neocromatismul muzicii folclorice și a stilurilor inspirate de acesta cît și de cromatismul postwagnerian de origine tonală.*

★

În muzicologie, pianistul și profesorul Theodor Bălan s-a afirmat prin monografii și medalioane, traduceri, publicații în cotidiane și în reviste de specialitate.

Premiul a fost obținut de lucrarea sa cu caracter pedagogic, „Principii de pianistică", *rod al unei preocupări susținute, prima încercare românească de a cuprinde într-un volum toate problemele esențiale legate de unul dintre cele mai importante instrumente muzicale, pianul — istoricul și evoluția, școli, baza științifică a diferitelor orientări contemporane etc. Documentarea privitoare la muzică și pianistică este vastă. Autorul înfățișează amănunțit părerile diferiților pedagogi în multe probleme de specialitate, scoțînd în evidență trăsăturile pozitive și negative ale fiecărei orientări. În același timp urmărește și evoluția instrumentului de la clavicord și clavecin la pianul modern. Această importantă lucrare se adresează direct și în egală măsură pianiștilor profesioniști, profesorilor și indirect compozitorilor, muzicologilor și tuturor celor care doresc să pătrundă cît de cît în tainele unui instrument cu potențe expresive deosebite.*

C. R.

Cultura muzicală în perioada Revoluției de la 1848

de Octavian L. Cosma

Pentru muzica românească, evenimentele revoluționare de la 1848 au avut o semnificație crucială. Niciodată pînă atunci nu se înregistrase o asemenea efervescență a spiritelor, o atît de complexă arie a concepțiilor estetice, o atare intensitate a metamorfozărilor ce afectează toate compartimentele muzicale. Și trebuie precizat că epoca pregătitoare și imediat următoare anului 1848, înscrie în istoria muzicii noastre una dintre cele mai agitate pagini datorită confruntării acute a celor mai diametrale tendințe și stiluri, datorită prefacerilor ce nu pot fi stăvilite, în genurile muzicale de străveche origine și fenomenelor primenitoare care schimbă radical domeniul muzical de pînă atunci. Scena vieții muzicale, în iureșul deslănțuit al înoirilor, capătă uneori aspectul unui cîmp de luptă în care are loc, imediat după ostilități, curățirea terenului, pentru ca armatele biruitoare să treacă nestingherit înainte. Această armată triumfătoare este muzica națională redeșteptată la o nouă viață de formele consacrate europene. Adversarii săi au fost influențele greco-turcești (și nu elementele bizantine) instaurate cu silnicie în anii de tristă memorie a stăpînirii fanariote.

Procesul regenerării noastre muzicale, născut sub impulsul acelor idealuri sociale călite în focul evenimentelor de la 1821, are o desfășurare dramatică și cuprinde cele mai diverse zone. În stratul atît de puternic consolidat al muzicii bisericești, semnalul îl dă Macarie Ieromonahul care purcede la eliminarea grecismelor și „rumînirea" cîntărilor bisericești, fără să modifice structural configurația melodiilor consacrate. Pe aceeași traiectorie se înscriu și eforturile lui Anton Pann care merge mai departe decît contemporanul său Macarie, intervenind mai energic în înfățișarea melodică, scuturînd melodiile de mulțimea melismelor și ftoralelor, pentru a asigura simplitatea conformă versurilor cîntate veghiind asupra concordanței dintre accentul muzical și al cuvîntului în virtutea împlinirii imperativului afirmării „firei limbii românești".

Cîmpul genurilor muzicale de circulație în societatea vremii, în mediul orășenesc, este defrișat treptat de formele vocale și instrumentale specifice turcești. Încununarea supremă a victoriei o reprezintă, fără îndoială, desființarea meterhanelei în 1838, a acestui ultim bastion al unei muzici care nu corespundea sensibilității noastre naționale, înlocuirea sa cu muzica ștabului, o fanfară militară de tip european. Înlocuirea nu se face de dragul înlocuirii, ci și în funcție de cerințele majore. Alungarea meterhanelei, și altor asemenea forme, se face în condițiile în care se pot oferi, în schimb, modalități superioare de expresie muzicală, capabilă să impulsioneze procesul cristalizării propriei fizionomii naționale. Așa dar nu se optează pentru muzica de tip apusean, de dragul înlocuirii vechilor forme. Acest aspect este foarte important și se cere cît de cît lămurit.

Decenii în șir muzica românească, supusă ostracizării din partea muzicii oficiale turcești, a fost nevoită să se manifeste în principal în cele două direcții ce nu puteau fi nicidecum interzise, contaminate sau extirpate: muzica populară și religioasă. Formele profesioniste se desvoltă în regiunile țării noastre în care nu se impun tabulhaneaua și maialele, adică în Transilvania și Banat. Exclusivismul fanariot a căutat în permanență să demonstreze că muzica turcească cu numeroase inflexiuni orientale, reprezintă cea mai proeminentă formă care trebuie luată ca exemplu. Prin structura monodică, gamele cromatice și infracromatice, teoretizate la timpul său de D. Cantemir prin instrumentele specifice acestei muzici, curentul turcesc nu poate fi un exemplu deoarece nu reprezenta o treaptă superioară în raport cu propria noastră muzică. Perspectivele pe care promotorii săi ar fi dorit să le indice pentru o altă cultură erau limitate, închise sau chiar inexistente. Ca atare muzica românească n-a avut cum să profite din muzica turcească. Din păcate noi n-am beneficiat de o influență stimulatorie, ci am fost siliți să înghițim o muzică ce nu cunoștea formele profesioniste cu un perimetru deschis zborului fanteziei noastre. Revirimentul s-a produs atunci cînd slăbind lanțurile otomane au început să pătrundă la noi formele muzicale europene, venind prin Transil-

vania și Moldova. Cărturari români sesizează de la bun început întorsătura iminentă și acționează în consecință.

Preluăm masiv forme muzicale apusene, invităm trupe de operă străine. La București se stabilește, la 1843, o trupă de operă care va marca începutul stagiunilor italiene permanente. Exemplul lor și al muzicienilor străini era atît de puternic încît căutam să ne însușim, pornind de la litera „a", un alfabet, ca apoi să ne mișcăm în voia noastră.

Adoptarea muzicii de tip european se face pentru considerentul simplu și fără echivoc : noul sistem oferea posibilitatea făuririi unei culturi muzicale profesioniste care să poarte girul națiunii noastre. Modalitatea întrevăzută era aceea a simbiozei dintre cel mai autentic și nedisimulat element muzical românesc — cîntecul popular — și proprietatea de adaptare a genurilor și procedeelor muzicale clasice, europene. Astfel, aderența la stilul apusean însemna singura cale de afirmare a muzicii naționale, însemna progres, însemna ridicarea muzicalității poporului român în sfera muzicii de rezonanță universală. Muzicienii au reușit în străduințele lor pentru că erau integrați în frontul comun al tuturor intelectualilor vremii, pentru că în manifestele politice și literare găseau răspunsul căutat la problemele esențiale care îi frămîntau. Ar fi destul să ne referim, pentru a exemplifica aserțiunea, la ecoul profund trezit în conștiința muzicienilor de ideile programului „Daciei literare" elaborat în spiritul ideilor pașoptiste, care pleda pentru originalitatea producției artistice, pentru ancorarea tematicii în realitatea românească, pentru legătura cu creația folclorică.

Inepuizabila sursă populară servește ca pivot sigur în demonstrarea vitalității artei noastre în susținerea unor idei cu substrat politic. Este cunoscut că folclorul se bucură de interes și stîrnește admirația muzicienilor români și străini. Mărturie ne sînt caietele de melodii populare aranjate pentru pian, într-o învesmîntare adeseori inproprie, dar de factură apuseană. De la aceste modeste melodioare se înfiripează muzica națională, aici găsim primele indicii, probe și materializări a ceea ce apare posibil pe linia plămădirii creației originale profesioniste. Numai că primele culegeri nu au servit numai scopuri artistice. Acestea au fost trecute pe plan secundar de semnificațiile lor sociale, politice, estetice. În 1830, bănățenii Damaschin Bojincă și Eftimie Murgu tipăresc cinci melodii populare pentru a argumenta cum că „Românii sînt adevărații strănepoți ai Romanilor". Tot un scop politic îl slujește și colecția lui Henri Ehrlich „Aires nationaux roumains", tipărită la Viena în 1850, cuprinzînd — pe lîngă melodiile vălahe și moldovene — și cîteva jocuri românești transilvănene. În prefața acestei culegeri se pledează pentru originalitatea ființei românești : ...„naționalitatea acestui popor se pronunță curată și necontestabilă, nu numai în limba și datinile sale, dar încă și în muzica sa care se deosebește de oricare alta cunoscută pînă acum."

Într-un entuziast articol consacrat celor patru caiete de melodii populare ale lui Carol Miculi, Vasile Alecsandri relevă însemnătatea apariției pentru că : „...aduce un contingent de mare preț la comoara cunoștințelor Europei în privința naționalității noastre."

Muzica românească s-a născut pe măsură ce compozitorii noștri au descoperit folclorul și s-a maturizat direct proporțional cu aprofundarea și generalizarea imenselor virtualități latente, sedimentate în decursul timpului în tezaurul popular.

Revelația folclorului și implicit geneza fenomenului componistic, se produce în anii premergători revoluției, aproximativ de prin 1845. Se consolidează în deceniul care urmează, în numeroase lucrări de încercare a potențialului melosului popular, lucrări de pionierat care vor indica traiectoria pe care se vor înscrie compozitorii celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, de care este legată fondarea școlii naționale muzicale românești. Ca în oricare domeniu, perioada de intense răsturnări și încleștări dramatice, perioada de tatonări se soldează cu rezultate parțiale, cu intenții bune și mai rare opere de artă capabile să înfrunte exigențele posterității. Se pot indica titluri de lucrări meritorii din epoca pașoptistă, dar ele au mai degrabă o valoare documentară istorică. Latura artistică ne apare de cele mai multe ori timidă, sacrificată, insuficient de pregnant conturată. Aceasta se explică prin cauze multiple : faza primară a procesului componistic național, lipsa experienței, a măestriei, ponderea prea mare a imitației muzicii apusene, dar și populare, lipsa muzicienilor cu studii și a instituțiilor de difuzare, și altele. Circumstanțele atenuante care trebuie să li se acorde pionierilor muzicii românești, nu înseamnă că îi dispensează de o apreciere obiectivă și lucidă.

Revoluția pașoptistă cu ideile sale patriotice, a însemnat pentru muzică o adevărată trezire a conștiinței naționale. Dacă înainte interesul pentru realitatea noastră se întîlnea sporadic, după evenimentele revoluționare devine un fenomen curent și dominant, marcînd cotituri radicale în stilul unor muzicieni, în tematica adeseori incoloră, siropoasă, banală. Ion Wachmann, stabilit la noi în țară încă din 1833, sub imboldul ideilor anului 1848, se consacră studierii folclorului, publicînd patru caete cu melodii pentru pian. Experiența aceasta se soldează cu clarificări vitale pentru el, imprimînd compozițiilor următoare o pronunțată amprentă națională. De unde înainte compune lucrări cu un stil eclectic, lipsit de pregnanță, colaborînd cu trupele teatrale românești, unde are ocazia să cunoască gustul publicului, se va îndrepta hotărît spre un stil de alură românească, recurgînd masiv la melodii românești provenind din repertoriul orășenesc. Reprofilări se petrec și în tematica abordată, ceea ce demonstrează că marile evenimente determină momente de fervoare spirituală, de întărire a legăturii cu mediul din care face parte. În consecință, creația muzicală va reflecta gama complexă de preocupări specifice epocii, detașîndu-se interesul pentru evocarea trecutului eroic de luptă, a marilor personalități istorice, a legendelor populare. Recurgem doar la cîteva titluri din șirul celor care s-ar putea indica. Alexandru Flechtenmacher va compune cîntecul „Apelul moldovenilor de la 1848" și opereta „Baba Hîrca", în care răzbat idei privitoare la emanciparea socială, la frumusețea vieții sătești. Ion Wachmann va scrie lucrarea dramatică muzicală „Treisprezece septembrie 1848" (pe text de Const. Stănesco) în care își propune să evoce eroismul răsculaților în lupta cu armatele turcești, avînd uvertură și două scene, încheindu-se cu corul „Glorie martirilor". Tot I. Wachmann se îndreaptă înspre teme de esență patriotică, ca în opera nejucată „Manole Meșter" în trei acte, cu pagini interesante sub aspectul căutărilor stilistice naționale. Din 1848 datează preocupările acestui compozitor

pentru evocarea, într-o operă, a lui Mihai Viteazul. Se cunosc numeroase variante de titluri pe care nu le înşirăm aici, toate pornind de la fragmentul de operă „Mihaiu" (în ajunul luptei de la Călugăreni), care — la rîndul său — cunoaşte (după cum o demonstrează manuscrisele de la Biblioteca Academiei) două variante care numai în două din cele patru scene, vădesc elemente comune. Interesantă este introducerea orchestrală cu caracter eroic, de tip beethovenian, menită să creeze ambianţa dramatică, precum şi o piesă în caracter pronunţat românesc, ce poartă indicaţia de tempo „andante oltenyesc". De menţionat că fragmentul „Mihaiu" a fost executat în public de către trupa italiană de operă aflată la Bucureşti, la 19 ianuarie 1848. Textul datorat lui I. Eliade Rădulescu, conţine valoroase versuri patriotice. Începe cu „Scumpă Românie a Romei filie."

Dramatică şi evlavioasă este atmosfera rugăciunii în care Mihai imploră cerul să ferească pămîntul românesc de duşmani (păgîni). Patetic şi mobilizator răsună chemarea la luptă „Gloria, copii, ne cheamă" şi corul „Curgă sîngele şiroaie al păgînilor spurcaţi, căci românul se deşteaptă". Chiar dacă stilul este impur şi afectat de imense inflexiuni de provenienţă apuseană, totuşi asemenea pagini muzicale au trezit un viu ecou în inimile luptătorilor paşoptişti, avînd repercusiuni nemijlocite asupra orientării cursului abea schiţat al tinerei noastre muzici.

Evenimentelor revoluţionare le datorăm şi naşterea cîntecului „Deşteaptă-te române" pe versurile transilvăneanului Andrei Mureşianu, căruia Gheorghe Ucenescu i-a adaptat melodia cîntecului „Din sînul maicii mele".

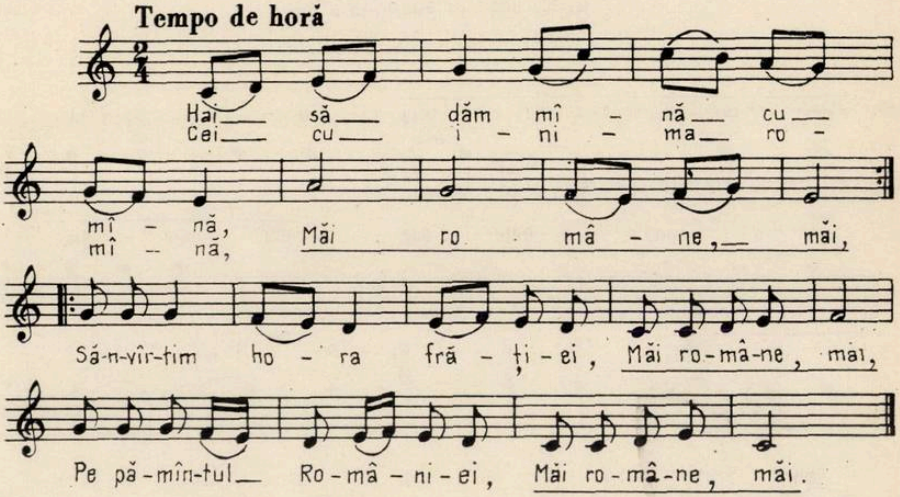
Nu putem pronunţa numele unui muzician care să nu fi lucrat într-un fel oarecare pentru transpunerea în muzică a ideilor patriotice şi înaintate făurite de elanul revoluţionar. S-au manifestat şi pe tărîmul muzicii simfonice în acele *uverturi naţionale*, inaugurate de o compoziţie a ieşanului Iosif Herfner (executată în 1845) şi continuată în lucrări cu titluri identice de A. Flechtenmacher (1847), Gheorghe T. Burada (1852) şi Ion Wachmann. În asemenea lucrări se conjugă formele intonaţionale melodice şi ritmice româneşti (avînd nelipsita horă, ca şi secunda mărită), cu formele clasice ale genului, în scopul obţinerii compoziţiilor naţionale de recunoscută esenţă universală. Rezultatele sînt inegale, deşi un anumit farmec arhaic, naiv, dublat de o expresie spontană, nu lipseşte acestei încercări. Oricum, zarurile sînt aruncate ; începutul fusese făcut. Rămăsese să se ivească, în anii următori, autenticii precursori ai măiestriei, capabili să desăvîrşească misiunea de pionierat desfăşurată pe drumul sigur al muzicii româneşti. Compoziţiile elaborate în jurul anului 1848, figurile care ilustrează muzica noastră marchează în istoria culturii româneşti o generaţie de creatori însufleţiţi de idealurile înaintate ale epocii, dornici să-şi aducă prinosul pe altarul muzicii. Cînd spunem generaţie, ne gîndim nu numai la numele amintite ci şi la altele care au contribuit cu ceva la dezvoltarea artei sonore. Astfel ne îndreptăm gîndurile înspre C. Steleanu, fraţii Francois Rujizki (Ronschitszchi) ce activează la Iaşi, şi Gheorghe Ruzitska (la Cluj), Philip Caudella (Cluj şi Sibiu) şi Serafim Caudella (Iaşi), Elena Tayber-Asachi, Ludovic Wiest şi alţii. Efervescenţa, multiplele preocupări organizatorice în domeniul muzical, varietatea titlurilor compuse, justifică afirmaţia că muzica noastră îşi are corifeii săi în prima parte a secolului trecut, angajaţi în lupta zămislirii muzicii pe teritoriul patriei noastre. Generaţia de care se leagă geneza propriu zisă a muzicii naţionale româneşti nu apare astfel **ex nihilo,** ci se înscrie pe o linie deja trasată, aducînd elementul valoric artistic care, anterior, apare modest. Cele spuse nu înseamnă la rîndul lor că oraşele ţării noastre nu dispun, înaintea secolului al XIX-lea, de o susţinută activitate muzicală. Dacă am spune aşa ceva, ar însemna ignorarea a zeci de compozitori transilvăneni care se consacră creaţiei încă din secolul al XVI-lea. Ceea ce subliniam mai sus se referă la faptul că generaţia primei pleiade a secolului trecut, mai precis, generaţia din jurul anului 1848, se dedică conştient compoziţiei, căutînd resursele naţionale româneşti. Acest component esenţial nu caracterizează componistica secolelor trecute. Trezirea interesului pentru folclor, pentru limba românească, pentru fiinţa naţională, reflectate în toate domeniile spirituale, este consecinţa nemijlocită a avîntului revoluţionar ce culminează în 1848, şi se menţine la o înaltă tensiune patriotică în deceniile următoare, ducînd la realizarea Unirii şi la cucerirea independenţei. Se vor reflecta pe plan muzical într-un fel specific, prin aderarea muzicienilor tuturor provinciilor locuite de români, la fondul străvechi comun care este melosul popular ; prin setea de autoperfecţiune pe plan muzical în scopul definirii propriei fizionomii naţionale în expresia muzicală, scuturînd influenţele orientale inhibatoare, depăşind epigonismul apusean. Cu timpul, compozitorii au demonstrat că putem şi trebuie să fim noi înşine şi în arta muzicală. Prin aceasta, muzicienii au înţeles să traducă în fapt îndemnul patriotic al lui Anton Pann din prefaţa „Irmologhionului" de la 1846 : „Arătaţi-vă fii adevăraţi ai patriei şi lucraţi cele spre folosul neamului"...

CÎNTECE CU TEMATICĂ PATRIOTICĂ

creiate în preajma anului 1848, cuprinse în manuscrisul de la Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România (Nr. 3497)

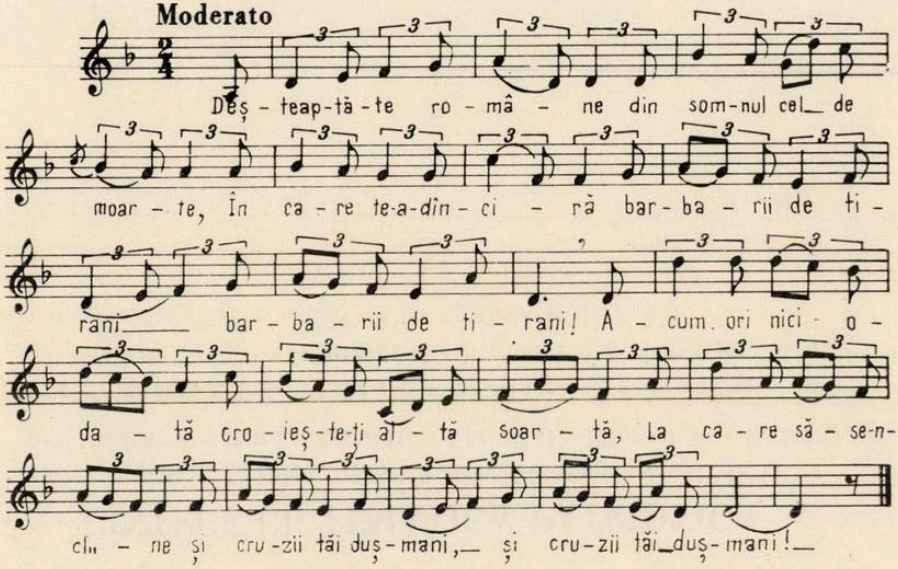
Selecționarea și transcrierea din notația psaltică în notația lineară sînt realizate de Vasile D. Nicolescu. (fragmente din volumul complet al manuscrisului aflat în pregătire la EDITURA MUZICALĂ.)

HAI SĂ DĂM MÎNĂ CU MÎNĂ



Ura, frați în fericire,
Ura, frați-ntr-o unire,
Să-nvîrtim hora frăției
Pe pămîntul României

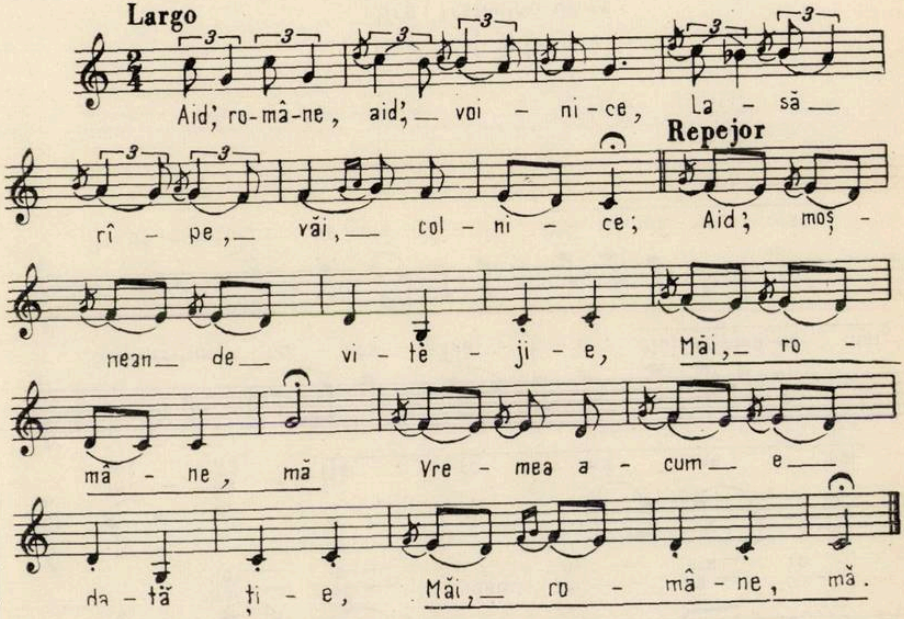
DEȘTEAPTĂ-TE, ROMÂNE



Acum, ori niciodată să dăm dovezi în lume,
Că-n aste mîini mai curge un sînge de roman
Și că-n a noastre piepturi păstrăm cu fală un nume
Triumfător de popul, un nume de Traian.

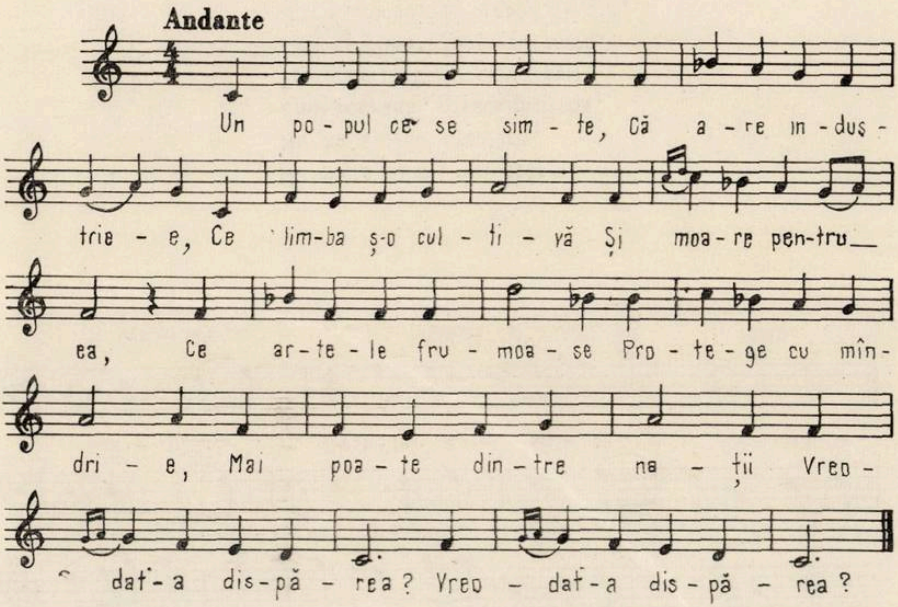
Priviți măreațe umbre, Mihai, Ștefan, Corvine
La națiа românâ, l-ai voștri strănepoți
Cu brațele armate, cu focul vostru-n vine,
Viață-n libertate, ori moarte strigă toți!

AID', ROMÂNE, AID', VOINICE



Suferind rușini și groază
Sub cumplirea multor loaze
Aid', voinice, te arată,
Că tot ești ce-ai fost odată.

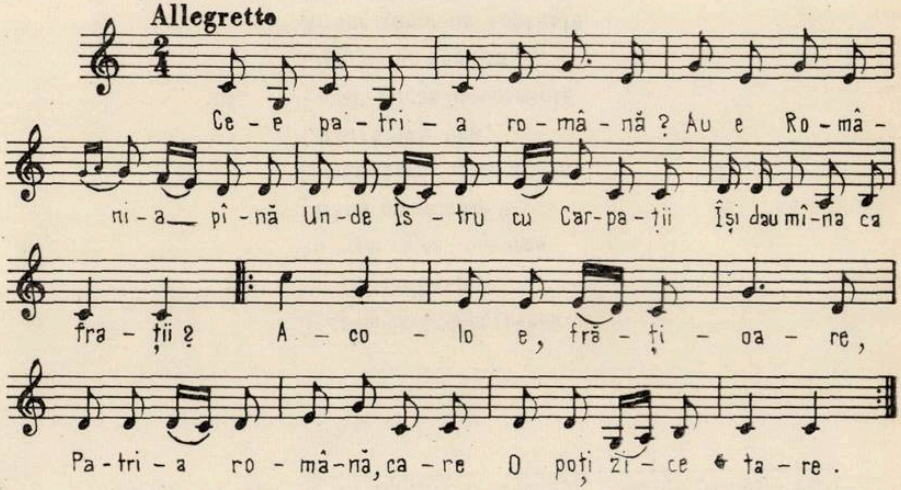
UN POPUL CE SE SIMTE



Și cînd întinde mîna
Cu dragoste frățească
La toți, de orice lege
Și nație ar fi,
Cu care locuește
O patrie frățească ;
Să spună chiar dușmanii,
Mai poate a pieri ?

În fine, măi, române,
Cînd robu-ți este mare
Și numele-ți în cartea
Națiunilor s-a pus,
Cu litere de aur,
Spre-a ta glorificare,
Mai stai la îndoială
Și nu ții fruntea sus ?

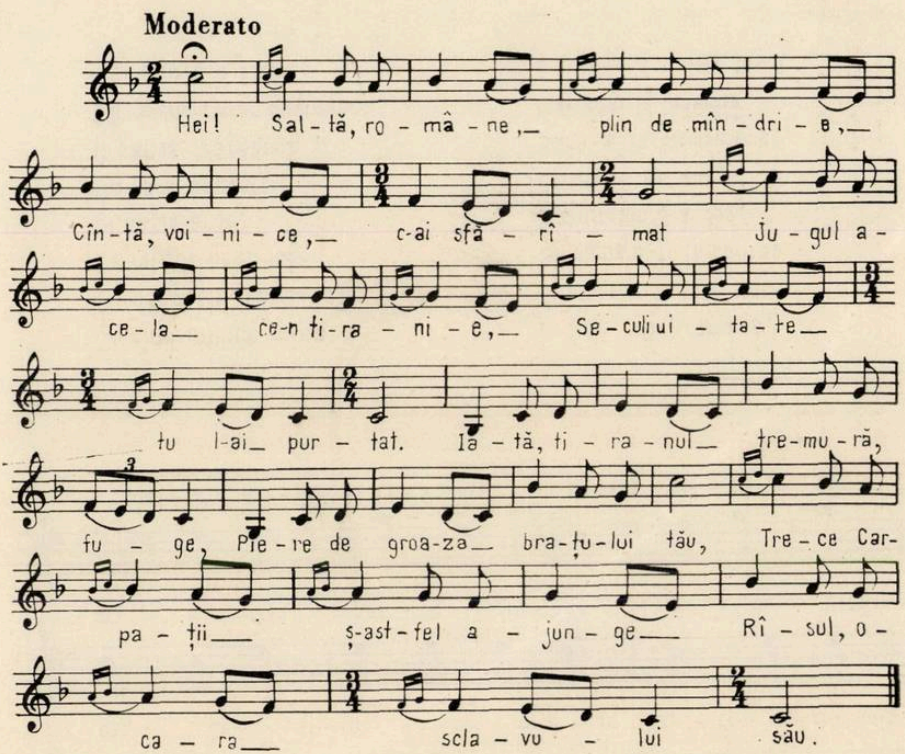
CE E PATRIA ROMÂNĂ



Aia-i patria română,
Unde strîngerea de mînă
Cu-nțelegerea, unirea
'Și află-ndeplinirea.

Asta fie, frățioare,
Patria română, care
Să ne fie tare.

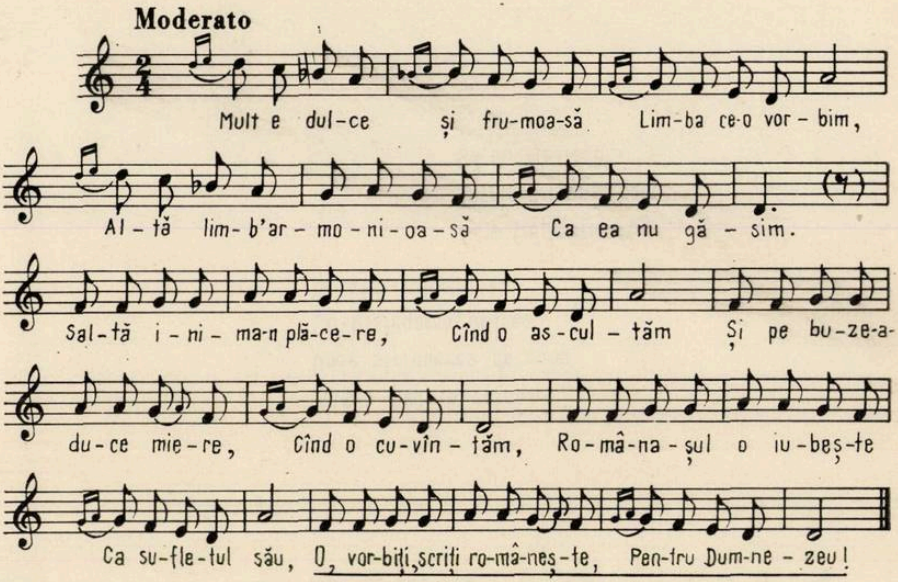
SALTĂ, ROMÂNE, PLIN DE MÎNDRIE



Nu mai e clacă, nici iobăgie,
Nu mai e jugul nesuferit,
Chila podvadă, greaua podvadă,
Toate din țară azi s-au lipsit.
Iată ești liber, fă-ți voia toată,
Scrie, vorbește, dreptul ți-l știi,
Spune Europii c-ai fost odată
Ce ești acuma și ce vei fi.

C. 437, p. 872

MULT E DULCE ȘI FRUMOASĂ



De ce limba strămoșească
Să n-o cultivăm ?
Au voim ca să rosească
Țăr'-na ce călcăm ?
Limba, țara, vorbe sfinte
La strămoși era,
Ei ar plînge în morminte
Cînd ne-ar asculta.
Al lor geniu ne șoptește
Din mormînt mereu :
O, vorbiți, scriți românește,
Pentru Dumnezeu!

C.285, p.547

Concepţii despre muzică ale paşoptiştilor

de Cristian Ghenea

Revoluţia de la 1848 s-a produs ca urmare a unor necesităţi interne rezultate din dezvoltarea forţelor de producţie şi a relaţiilor capitaliste care veneau într-un puternic antagonism cu orînduirea feudală, încă puternică deşi în vădit declin. Ea a făcut parte din mişcarea revoluţionară generată de cauze similare în multe alte ţări ale Europei. Revoluţia din Ţările Româneşti s-a integrat în „epoca mişcărilor burghezo-democratice în general, burghezo-naţionale în particular, epoca rapidei sfărîmări a instituţiilor feudale absolutiste perimate“ [1].

În condiţiile descompunerii feudalismului şi ale dezvoltării capitalismului, ale agravării crizei orînduirii feudale s-au manifestat contradicţii care, accentuîndu-se, au dus la izbucnirea revoluţionară în Muntenia, Transilvania şi Moldova.

Revoluţia din 1848 a fost precedată de o mare efervescenţă ideologică, al cărui conţinut progresist este determinat de tendinţele principale ale epocii — lupta pentru eliberarea socială şi naţională. Aceste frămîntări au lăsat o puternică amprentă, imprimînd culturii un adevărat caracter militant. Acest specific nu a întîrziat să apară şi în concepţiile relative la arta muzicală care ca şi literatura, constitue un mijloc de ridicare a conştiinţei revoluţionare. Prin aceasta li se conferea un adînc sens social-politic. Lupta pentru eliberarea socială şi naţională, care s-a desfăşurat cu o intensitate crescîndă se îndreaptă împotriva poziţiilor retrograde oglindind interesele păturilor sociale reacţionare şi conservatoare.

În cadrul formării ideologiei care a prefaţat revoluţia, curentul iluminist şi socialist utopic au avut un rol important. Atunci se naşte în ţara noastră acea forţă care avea să propage adînc în sînul maselor ideologia militantă şi cu ajutorul căreia s-a pregătit revoluţia : este vorba de presă. Alături de Curierul Românesc cu suplimentul său Curierul de ambe sexe, Albina Românească cu suplimentul Alăuta Românească, Gazeta de Transilvania şi Foaie pentru minte, inimă şi literatură, mai apar în 1840 — Dacia Litterară al cărei program va avea o mare importanţă, apoi Propăşirea în 1844, Magazin istoric pentru Dacia, la Bucureşti în 1845, Organul luminării (Blaj 1847) devenit în 1848 Organul naţional, iar în 1848, Poporul Suveran, Pruncul Român, iar la Braşov, Espatriatul etc.

În paginile acestor reviste apar materialele istorice şi de propagandă, articole care oglindesc frămîntările ideologice ale epocii. S-au publicat articole care relevau trecutul eroic al poporului român, se refereau la starea de atunci a maselor şi la necesităţile sale. În ceea ce priveşte domeniul cultural, se desbăteau probleme cu o pronunţată tendinţă spre promovarea unei culturi naţionale, pentru folosirea limbii române în şcoli.

Scrierile istorice aduceau dovezi cu privire la rolul poporului în istorie, cereau emanciparea poporului, glorificau trecutul eroic de luptă, constituind prin aceasta un stimulent în rezolvarea problemelor acute ale vremii.

Deşi Nicolae Bălcescu nu s-a aplecat niciodată în mod special asupra muzicii, din scrierile sale se desprind idei care conduc spre concepţia funcţionalităţii muzicii şi a artei în genere.

„...nu e îndoială că se află în noi idei puternice... astfel sînt : ideea frumosului, a bunului, a datorinţei, ele se împing înainte“ [2].

Pornind de la această concepţie, Bălcescu consideră muzica drept o sursă istorică. El se referă în mod precis la cîntecul popular. Ideea aceasta nu o găsim numai la Bălcescu ci şi la Alecu Russo, mai cu seamă. Ambii leagă poezia populară, cîntecul popular de funcţia sa istorică. Bălcescu porneşte aici de la ideea reflectării fenomenelor sociale în conştiinţa poporului, pe care o enunţă în articolul său din „România Viitoare“. Acolo se referă la cele : „optsprezece veacuri de trude, suferinţe şi lucrare a poporului român asupra lui însuşi“.

[1]) V. I. Lenin Opere, vol. 21, Bucureşti Ed. P. 1959 pag. 133

[2]) N. Bălcescu, Opere, Vol. I, Ed. Acad. Buc. 1953, pag. 176.

Iată sursa care produce acea moştenire de idei, de fapte. Acolo sînt rădăcinile pe care se bazează tulpina. Este istoria :

„Istoria noastră a tuturor naţiilor se cuprinde în cinci feluri de documente :

I-iul, poeziile şi tradiţiile populare

al 2-lea, legile şi actele oficiale etc."

În ceea ce priveşte poeziile populare, în accepţiunea acestui cuvînt nu trebuie înţeles numai textul ci întregul-poezie plus muzică. Melodia este considerată un atribut al textului avînd în multe cazuri acelaşi sens-deci se pot considera doi termeni sinonimi.

La punctul 1, Bălcescu îşi expune părerea :

„Poeziile şi tradiţiile populare. Oamenii întîi cîntă, pe urmă scriu ... Poeziile populare sînt un mare izvor istoric. Într-însele aflăm nu numai faptele generale, dar ele intră în viaţa privată, ne zugrăvesc obiceiurile şi ne arată ideile ei, sentimentele omului. [3])

Iată folclorul — în genere — este considerat ca avînd un caracter istoric. În accepţiunea teoriei lui Bălcescu, nu se poate vorbi exclusiv de istoricitatea faptică neapărat. Gînditorul se referă la realitatea istorică globală, care include în sine şi fapticul. Cîntecul popular intră în viaţa particulară sub diferite forme — de la cîntec de leagăn la bocet, de la doinele de toate speciile la baladă.

Deci Bălcescu rezolvă problema cîntecului popular în conformitate cu părerile epocii sale. Această tendinţă se va putea observa şi mai departe. În enunţarea teoriei istoriciste el se alătură concepţiilor materialist istorice care se conturau în acea vreme.

Graţie relaţiilor sale cu Bălcescu, Russo va relua problema şi o va adînci. În orice caz — şi la unul şi la celălalt este vorba exclusiv de enunţări care trebuie să fundamenteze propriile concepţii istorice şi politice. El nu a încercat să construiască un sistem estetic.

Totuşi Russo ca şi mulţi contemporani, vede în folclor oglindirea ideilor politice şi sociale ale vremii în care acesta este generat. Mai mult chiar, folclorul devine aşa dar zugrăvirea fidelă a realităţii ei, în primul rînd, a celei istorice.

Bălcescu, fără a fi fost un estetician, era interesat de problemele muzicii, în speţă de ale celei populare, ale utilităţii ei. Ca atare, ca istoric — el nu vede doar latura reflectorie ci şi pe cea funcţională.

Dar Bălcescu nu se limitează la această concepţie în care este vorba de artă în genere, de cîntec popular — care, conform concepţiei predominante la iluminişti, consecutivă iluminismului herderian — are caracter istoric. Revoluţionar, el pretinde muzicii — ca şi artei în genere, să devină militantă. Acelui moment istoric îi era necesară o astfel de muzică.

„Apoi cu toţii, juni, bărbaţi şi bătrîni, se puneau de făceau să răsune văile munţilor de cîntări de vitejie şi naţionalitate, mai cu seamă de acea puternică şi frumoasă marsilieză a d-lui Mureşeanu „Deşteaptă-te Române", pe care o cînta chiar în mijlocul focurilor şi urletelor de tunuri..."

„Femeile nu rămăsese în urmă nici cu curajul, nici cu sentimentele naţionale, ele luară parte la toate primejdiile soţilor lor. Din vîrful munţilor ele aruncau o ploaie de bolovani care răreau rîndurile vrăjmăşeşti. Cîntecul lor nu era ca mai înainte, cîntece de dor şi de plăcere, ci cîntări pline de patriotism, şi de sentiment naţional" [4].

Deci, o clarificare scurtă şi concisă — cîntece de vitejie, cîntece de naţionalitate — care se disting de cîntecele de dor şi de plăcere. Aceste feluri de cîntece, diferite ca funcţie — au totuşi o semnificaţie comună, socială. Alături de ele, apare cîntecul revoluţionar, acel cîntec, pe care luptătorii îl intonau în toiul bătăliilor, în bubuit de tunuri. „Deşteaptă-te Române" este pentru Bălcescu o Marsilieză. Începînd din primele decenii ale veacului trecut, imnul revoluţiei franceze a devenit imn al tuturor mişcărilor cu caracter social, fiind pînă la apariţia Internaţionalei, imnul partidelor muncitoreşti din întreaga lume.

Concepţii asemănătoare aveau şi alţi luptători care au participat alături de Nicolae Bălcescu la Revoluţia din 1848. În primul rînd, trebuie arătat Al. Golescu-Arăpilă cunoscut pentru concepţiile şi activitatea sa revoluţionară. Cum el nu a fost om de artă ci un om de mare cultură — este posibil ca părerile sale să le fi împărtăşit ca o oglindire a concepţiei generale a vremii.

Arăpilă Golescu îşi expune ideile despre muzică într-o scrisoare adresată fratelui său Ştefan — în care-i cerea să-l sprijine pe tînărul, pe atunci, pictor Tattarescu.

„La musique et les arts du dessin sont au contraire essentiellement propres à développer le sentiment national des masses et, par une réaction necessaire, a inspirer aussi ou a exalter davantage celui des classes eclairées. Une musique nationale c'est comme une vibration palpitante du coeur de la nation" [5]).

În acel moment, muzica şi arhitectura, fiind considerate în aceeaşi categorie estetică erau alăturate (desigur că Arăpilă îi adaugă desenul din acest motiv — şi pentru că era vorba de Tattarescu).

Pătruns de ideile de la Dacia Litterară, unde C. Negruzzi afirma ideea specificului naţional în muzică, Arăpilă enunţă pe cea a valorii revoluţionare a cîntecului naţional — şi aceasta în decembrie 1846 sau ianuarie 1847.

Părerea lui — cîntecul naţional este ca vibraţia palpitantă a inimii naţiunii — este poate cea mai bună şi completă definiţie dată pînă acum. El identifică deci sentimentele unei naţiuni cu cele din muzică, cu muzica pe care ea a generat-o.

Mai mult decît atît, concepţia sa arată că numai cîntecul născut de un popor îl poate urca pe culmile unei lupte revoluţionare şi-l poate duce înainte. De fapt — este o idee similară cu cea a lui Bălcescu, relativă la cîntecul patriotic. Apare astfel pentru prima oară în literatura noastră enunţarea valorii militante a muzicii.

Contemporan şi luptător pentru libertate, Alecu Russo este una dintre cele mai luminoase figuri care au ilustrat revoluţia din 1848. De la bun început Russo îşi defineşte poziţia antifeudală.

Activitatea sa literară la „Steaua Dunării" şi la „România literară" îi scoate în evidenţă atitudinea patriotică. De pe această platformă, el se caracterizează prin critica aspră ce o aduce instituţiilor feudalismului, luptei

[3]) N. Bălcescu — Monografii istorice, publicate de V. V. Hanea, Buc. 1936, pag. 21.

[4]) N. Bălcescu, Opere, Tom. I, partea I, imp. de G. Zanne Buc., 1940, pag. 129.

[5]) G. Fotino. Din vremea renaşterii naţionale a Ţării Româneşti vol. II Buc. 1939, pag. 1958. Originalul se află la Muzeul Tattarescu.

împotriva despotismului și obscurantismului. Rezultatul luptei dintre vechi și nou, luptă pe care o propăvăduiește, este în mod inevitabil, o mare restructurare socială, noul impunîndu-se victorios.

El leagă în mod organic lupta de eliberare socială de cea de eliberare națională. Era un bun cunoscător al țării sale. Îi studiase obiceiurile, producțiile artistice. și, sub influența lui Nicolae Bălcescu, ajunge la unele concepții comune cu acesta.

Russo a fost un cugetător practicant al ideilor iluministe. Spiritul acestui curent filozofic răzbate opera sa.

După surghiunul de la Soveja, Russo se întoarce la Iași, unde găsește acea atmosferă specifică, plină de entuziasm revoluționar. În acel moment, el dă viață uneia dintre cele mai importante lucrări ale sale — **Poezia poporală.** Studiul său a apărut postum în „Foaia societății pentru literatura și cultura română din Bucovina" — la 1863. Aici își expune Russo în mare măsură părerile sale cu privire la valoarea folclorului — și își definitivează concepția sub impulsul lui N. Bălcescu — în Cuvînt preliminariu despre izvoarele Istoriei Românilor — publicat în Magazinul istoric pentru Dacia.

Aceste materiale de bază pentru studierea concepțiilor sale conțin aceeași demonstrație pasionată despre necesitatea actului folcloric, culegerea folclorului și valoarea lui. Aici el relevă adîncile semnificații precum și frumusețea folclorului izvorît dintr-o :

„Închipuire fecundă, vie, grațioasă, o agerime de spirit, care se traduce în arii de cugetări fine, o simțire adîncă de dragoste pentru natură și o limbă armonioasă, care exprimă cu gingășie și totodată cu energie aspirările sufletului".

Unul dintre meritele mari ale lui Alecu Russo a constat în lupta sa asiduă ca și a celorlalți iluminiști, pentru cultura națională, dar mai ales pentru concepțiile sale cu privire la poezia poporului. Ca și Bălcescu el relevă valoarea acesteia ca document literar și istoric propriu-zis. Ideile sale deși uneori pătrunse de un idealism manifest îl situează între cei mai de seamă gînditori pașoptiști.

Ca și Eftimie Murgu — alt revoluționar pașoptist — Russo a fost influențat de ideile iluminismului herderian — cu privire la cîntecul popular. Eftimie Murgu considera — sub influența certă a lui Bălcescu că muzica națională, folclorul muzical, exprimă „gustul național". Bălcescu mai spunea și „obiceiurile" iar mai departe „sentimentele veacului".

„Într-adevăr, nu dă puțină caracteristică națiunilor cîntecele naționale comune (Die Gemeinen Nationalgesänge) exprimă specificul gustului național" [6]).

Russo extinde și completează ideea. El arată că folclorul muzical este legat de viața colectivităților și ca o cronică reală caracterizează poporul respectiv.

„Muzica și poezia, spune el, sînt arhivele poporului. Cu ele se poate oricînd reconstitui trecutul" [7]).

Pe de o parte, Murgu vorbește exclusiv de ceea ce Bălcescu numea cîntec național, adică folclor, pe cînd Russo, extinde sfera, noțiunea sa căpătînd o arie mai largă — literatura și muzica. Aceste două categorii — alături de datini și povești, pot defini un popor.

Apare deci o primă concluzie unitară a gînditorilor și luptătorilor, pașoptiști, la care trebuie să-l adăugăm și pe Bolliac, concluzie care afirmă caracterul național specific al muzicii populare, iar la Russo, a artei muzicale în general. Reconstituirea istorică a vieții unui popor pe unicul criteriu al studierii poeziei populare (cu melodia respectivă) stă la baza acestui enunț. Russo este cel care dă definiția cu cea mai mare precizie și conciziune :

„Cîntecele bătrînești adeveresc cronicile" [8]).

Nu trebuie uitat că acesta a fost impulsul care a generat ulterior înfăptuirea culegerilor sistematice — pentru început de folclor literar, V. Alecsandri, Miron Pompiliu, chiar și Al. Russo, apoi folclor muzical — Al. Berdescu, Dimitrie Vulpian etc.

Adîncind ideea, Russo arată că folclorul nu reprezintă numai elementul faptic, și aici gîndirea îi este comună cu cea a lui Bălcescu, dar el reușește să aducă mai multă precizie :

„Cîntecele mancilor (doicilor) sînt legate cu viața politică și morală obștească, istoria filozofică a vremilor trecute".

Această idee publicată în „Studie Moldovană" o reia în ale sale „Cugetări" redactate în refugiul din Transilvania — adăugînd la „istoria vremurilor trecute" și „introducția vremei noua". Deci cîntecul popular este cronica vie a vieții unui popor, cronică permanentă. Această istorie filozofică, înseamnă filtrarea, nu numai prin ciurul valoric, nu numai prin memoria poporului, ci prin atitudinea critică a sa.

Practicant al ideilor iluministe relative la promovarea limbii naționale, Russo cere studierea și impunerea limbii poporului așa cum o vorbește el, așa cum se află în hrisoave așa cum o cîntă poporul. El nu a fost de acord nici cu Eliade care ținuse să italienizeze limba în mod artificial, și nici cu latinizarea forțată a Școalei ardelene — al cărei adversar se pare că a fost. Russo cerea cu fermitate să se studieze acele materiale care dovedesc că arta se bazează pe : școala limbii hrisoavelor, limba publică, cu școala limbii cîntecelor populare" [9]).

Și aici se referă la cei care se rupseseră de popor — la clasele dominante. „În Moldova, spunea el, astăzi există cinuri, avem proprietari, amploaiați, bogați, speculanți." [10]). Pornind pe calea aceasta, Russo ia atitudine pentru cultivarea asiduă a limbii românești, conform concepțiilor vremii.

„Nimica nu poate tălmăci puterea „neamurilor decît studiile năravurilor, idiomilor, tradițiilor și muzicii fiestecărui neam, acest studiu cuprinde toată istoria, originele popoarelor, psihologia, literatura" ... Această studie în scurt să cuprinde în poezie, în muzică, în idiom." [11]).

Deci aprofundarea studiilor asupra existenței unui popor trebuie să cuprindă în mod obligatoriu și muzica. Aceasta exprimă prin forma și fondul ei specificul național al fiecărei națiuni. Russo dă aici un sens mai adînc celor enunțate de către C. Negruzzi în „Dacia Litterară". Astfel, muzica devine una dintre formele definitorii — atît a unui popor, cît și a originilor sale. În cazul poporului român, prin specificul ei, muzica împreună cu poezia duc la originea romană a poporului român.

---

[6]) Eftimie Murgu, în G. Bogdan-Duica, Eftimie Murgu, Buc., 1837, pag. 49.
[7]) Al. Russo, Scrieri ed. V. V. Haneș, Ed. Acad. Rom. Buc. 1908 pag. 186.
[8]) Al. Russo, op. cit. pag. 188.
[9]) Al. Russo, op. cit. pag. 37.
[10]) Idem, pag. 35
[11]) Al. Russo, op. cit. pag. 95.

Muzică ușoară, da, dar Muzică!

de Henri Mălineanu

S-a consumat atîta hîrtie și cerneală cu problemele muzicii ușoare, și mai ales cu denigrarea ei, încît tot ce vrei să spui pare aprioric poncif. Și totuși...

Mi se pare că ar trebui întîi restabilit un criteriu de bază : muzica ușoară face, sau mai face, ea parte (da sau nu ?) din artă ? Dacă da, atunci un fenomen artistic se cere analizat cu competență, cu prudență, cu simț de răspundere, fără a i se agrava aparențele, fără a i se minimaliza perspectivele.

Este incontestabil că această muzică zisă ușoară a devenit astăzi, — ajutată de televizor, disc și magnetofon, — una dintre marile „mărfuri" de larg consum. Cererea fiind enormă, producția a crescut și crește continuu, dar, în general, cu mari concesii calitative, consumatorul principal fiind tineretul între 12 și 18 ani.

Aceasta ar fi cea mai elementară dintre explicații, dar mai există și altele :

1. Jazz-ul, mai bine zis middle-jazz-ul, cu perioada lui „de aur" 1935—1948 a ocupat cu multă autoritate o bună parte din muzica ușoară a acestor ani, în care au strălucit componistic un Duke Ellington, Jerome Kern, Irving Berlin, Cole Porter etc.

Odată cu apariția „bop"-ului, trecînd apoi prin cool-jazz pînă la „free-jazz"-ul de azi, — jazz-ul s-a situat tot mai mult pe poziții mai rafinate, mai abstracte, de avantgardă poate (deși folosind toate cuceririle muzicii „culte" !), dar, hotărît, din ce în ce mai impopulare. Exhibiția uneori uluitoare improvizatorică a luat locul compoziției cantabile sau dansabile. Aceasta a lăsat un imens teren gol, invadat, printr-un reviriment logic, de muzica cu o melodicitate uneori mai „ieftină", dar mai caldă, mai accesibilă.

2. Apariția unui public nou, post-belic, mai puțin avizat și pretențios, dar avid consumator, a favorizat înlocuirea valorii artistice cu valoarea „de întrebuințare", deci înlocuirea unicatului, cu standardul muzical, considerat de unii „necesar și suficient". Calitatea a devenit tot mai mult o „rara-avis".

3. Apariția twist-ului, — ca un irezistibil ecou ritmic al mișcării, al trepidației, al tinereții deslănțuite din acest mijloc de veac, — a generat poate cea mai uriașă mișcare muzicală de amatori din istoria artei, iar diletantismul implicit nu putea duce decît la o gravă limitare a orizontului muzical și la scăderea calității componistice, mai ales că acest diletantism s-a profesionalizat.

Aici începe, după părerea mea, *nodul* problemei de creație în muzica ușoară actuală. Există astăzi compozitori „născuți" și alții, „făcuți" ; primii sînt într-adevăr *creatori*, care au ceva de spus ; ceilalți, simpli *producători*, exploatatori conștienți sau inconștienți ai unor carențe de cultură și de gust a unei părți din tineret, din nefericire cea mai gălăgioasă și mai ușor de captivat. Convingerea mea este că viitorul muzicii ușoare este în mîna primilor, a adevăraților creatori.

Cu cît ei vor ține mai sus ștacheta exigenței și vor rezista tentației de a intra în hora fabricării succeselor facile, pentru a-i concura pe ceilalți „pe limba lor", — cu atît vor servi cauza artei și a lor înșiși.

Acțiunea de corupție exercitată de tentația „șlagărului" ieftin, la îndemîna oricui, cere neapărat o contra-pondere. Cine, dacă nu artistul adevărat o poate exercita, prin creație și prin atitudine, — ce e drept, cu unele sacrificii, — pentru a împiedica alunecarea definitivă a acestui sector pe toboganul banalului, vulgarului, ba chiar al cretinismului ridicat la rangul de virtute ?!!

Un lucru e cert și merită reținut : nu există un „sens-unic" al succesului. Atunci de ce să nu căutăm pe drumul succesului *calitativ* și de *prestigiu*, mai ales cînd nu poate fi tăgăduită efemeritatea „focului de paie" al unor cîntece și a „idolilor de trei luni" care le vehiculează. Dacă asta poate interesa major în unele țări ca „business" (deși și acolo concurența obligă !), în orice caz nu reprezintă chezășia unui drum artistic, acolo unde culturalizarea maselor, și în special a tineretului, este o problemă de stat și o datorie de conștiință.

În materie de interpretare, același lucru : interpreții conștienți au aceleași îndatoriri ca și creatorii conștienți, în care bine înțeles includ și pe autorii versurilor. E inutil să-și treacă „balonul răspunderii" unii celorlalți, cînd acțiunile lor trebuie să fie perfect conjugate și convergente, în spre un singur scop comun : ridicarea nivelului artistic-cultural și prestigiului acestui important sector, încă neluat suficient în serios.

Și acum, ceva despre public : el este uneori acuzat și făcut singur vinovat pentru așa-zisele lui preferințe. E adevărat că uneori „succesul la public" nu se confundă cu cea mai bună calitate sau cel mai bun gust. Dar nu oare același public a votat cu unanimitate pentru „Serile Moscovei", sau „Merçi, cherie", sau „Dio, come ti amo", „Umbrelele din Cherbourg", etc. ? Oare n-am văzut la Varadero, ca și la Sopot, săli întregi ridicate în picioare de Jully Shoguelly cu interpretarea ei la „Budit musika", „S.O.S.", ca și cu improvizația de jazz pe o temă de Gershwin.

Publicul nu este stăpînit de idei preconcepute : el nu consumă ceea ce este numai o „marfă de consum", el apreciază și respectă ceea ce reprezintă artă. El alege din lista cîntecelor, dar nu el concepe, nu el o oferă. Aceasta depinde de discernămîntul și simțul de răspundere al fiecărui creator, precum și de competența și seriozitatea radio-ului și televiziunii (mai ales !).

Ni se par deopotrivă de periculoase și goana după prime audiții „cu orice preț" și hipertrofierea programelor de muzică ușoară, care contribuie la demonetizarea ei ; după cum emisiunile „la cererea ascultătorilor" nu reprezintă decît părerile unei minorități și, evident, nu cea mai calitativă (dimpotrivă).

Cred că interesează nu numai cîți te aplaudă, dar și cine te aplaudă !

Dar acestea sînt adevăruri mondial valabile și probleme generale ale acestui sector, ca și în mai toate sectoarele artei, astăzi. Ele nu scad cu nimic meritul realizărilor efective cu care fiecare țară se poate mîndri. Bazate pe *concepția sănătoasă a primatului melodiei*, mereu hrănite de frumusețea inepuizabilă a folclorului respectiv, cîntecele au învins și vor învinge, — în ciuda unor aparențe, — tot ce este surogat, modă trecătoare, sau copie fără valoare.

Problema este ca ele să țină obligatoriu pasul vremii, să poarte costumul „la zi", și să satisfacă cerințele marelui consumator care este tineretul, la un nivel cît mai ridicat, cît mai intelectual, cît mai artistic.

Cerbul de aur

de Edmond Deda

INTERPREȚII NOȘTRI

Estompînd siropul dulceag al unor melodii lirice banale sau trepidația astenică a unei muzici de dans șablonizate — al căror unic ecou este lipsa ori cărui ecou — Brașovul a revărsat în sunet și imagini bijuteriile artistice ale marilor interpreți Jean-Claude Pascal, Hugues Aufray, Leny Escudero, Rika Zaray, Pia Colombo, Jacques Hustin, Iosef Laufer, Kalinca, iar concurenții străini au descoperit valențe — necunoscute nouă — melodiilor românești obligatorii.

Iată numai cîteva din argumentele care au ridicat competiția de la Brașov la nivelul unei demonstrații de înaltă artă creatoare și interpretativă, situînd totodată muzica ușoară la locul ce i se cuvine în marea familie a muzicii.

Datorită calităților sale, Festivalul Internațional „Cerbul de aur" a devenit o importantă manifestare ce se va desfășura anual la Brașov.

Aci a apărut și reversul medaliei : oare noi, muzica noastră ușoară, cu ce și cu cine ne vom prezenta în martie viitor la această competiție, la care aproape întreaga Europă s-a înscris ca telespectatoare ?

Pentru că felul în care ne-am prezentat în concurs anul acesta a fost...

Și aci au urmat și urmează încă torentele calificativelor, adjectivelor, explicațiilor, propunerilor, soluțiilor, părerilor etc., care au consumat tone de cerneală tipografică și de hîrtie gazetărească.

Admiratorii entuziaști de ieri ai Margaretei Pîslaru, Ancăi Agemolu sau ai lui Dan Spătaru, s-au transformat în nemiloșii acuzatori de azi.

Compozitori care pînă deunăzi păreau încîntați cînd unele melodii ale lor deveneau șlagăre datorită faptului că erau lansate de Dan Spătaru sau Margareta Pîslaru, nu mai găseau acum suficiente reproșuri la adresa acestora.

Ce s-a întîmplat ?

Nimic altceva decît ceea ce e firesc să intervină în ori ce competiție : comparația.

Nu comparația între talent și netalent ; am citit asemenea aberații și m-au îndurerat.

Pentru că Margareta Pîslaru, Dan Spătaru și Anca Agemolu sînt deopotrivă de înzestrați cu talent, muzicalitate — iar în cazul Margaretei, cu un mare instinct actoricesc — ca ori care dintre concurenții străini.

Decalajul — nu valoric, ci interpretativ — a apărut din cauză că interpreții noștri nu au nici pregătirea vocală, nici actoricească necesară, deci nu au *pregătirea de specialitate* obligatorie pentru ori ce interpret al unui gen de artă muzicală.

Ca o consecință firească, ei nu și-au format o concepție proprie despre muzica ușoară în general, despre propriul lor stil de interpretare în special.

Ați remarcat desigur faptul că la Brașov, concurenții noștri s-au prezentat chiar sub nivelul lor obișnuit.

S-a dat vina pe trac, pe o emoție de-a dreptul paralizantă. Dar trac au avut și concurenții străini și totuși...

Margareta Pîslaru, — după cum am mai spus o actriță înăscută care și-a creat un tip al acelei fetițe drăguțe cu codițe, cu ochi atît de expresivi, cu coafura, îmbrăcămintea, gestica atît de adecuate acestui gen, s-a transformat la Brașov într-o „lady" coafată și îmbrăcată ca în „Vizita bătrînei doamne" pentru ca această „Madame" țeapănă și solemnă să cînte... „Nu-ți fie teamă de-un sărut" (imaginați-vă un bărbat tînăr fugind speriat de covîrșitoarea amenințare a... sărutului unei fete tinere și atrăgătoare !).

Nu putea cînta oare repertoriul ei obișnuit în care excelează (așa cum au făcut interpreții străini) ?

Sau măcar „Nu mai plînge baby" relansat de ea cu succes acum doi ani la radio — cu orchestra și în aranjamentul subsemnatului — în această formă nouă, care a prilejuit obținerea premiilor I și II, de către Jacques Hustin și Iosef Laufer ?

Iar Dan Spătaru — care a lansat și s-a lansat cu melodia „Nu-ți fie teamă de-un sărut" a Cameliei Dscălescu, a cîntat o piesă din repertoriul interpretului Tom Jones, riscînd — față de cei 14 membri străini ai juriului, care cunoșteau bine excelenta interpretare a lui Jones — comparația cu acesta din urmă. A riscat și a pierdut...

Anca Agemolu emoționează la radio cu interpretarea pe care o dă melodiei „Spune-mi de ce mi-ai scris" a tînărului Andrei Prosteanu.

Dar după piesa obligatorie, a prezentat un cîntec, în același gen, în primă audiție, care a trecut la fel de neobservat ca și interpreta.

Cine i-a sfătuit atît de... „binevoitor" ? Nu se știe... Paul Urmuzescu s-a ocupat de sunet, Valeriu Lazarov de imagine — și au ieșit foarte bine — iar interpreții noștri — de ei înșiși — și au ieșit foarte...

Este vina lor ? Hotărît, nu !

Atîta timp cît n-a existat și nu va exista o formă de învățămînt pentru calificarea, specializarea, perfecționarea — sau cum ați dori s-o numiți — în muzica ușoară, nu putem pretinde interpreților noștri să realizeze mai mult decît îi ajută incontestabilul lor talent nativ.

Dealtfel concurenții și participanții „hors concours" de la Brașov, au demonstrat cu prisosință că muzica ușoară — ramură a artei muzicale — este totuși un *gen aparte*, care pretinde, pe lîngă *pregătirea de bază, însușiri* și *studii deosebite*.

Ce e de făcut ?

Pur și simplu o școală de muzică ușoară !

★

MUZICA UȘOARĂ ROMÂNEASCĂ

Însemnări

Caietul celor 20 de cîntece obligatorii, traduse în cinci limbi și trimise concurenților străini a cuprins melodii din creația a 15 compozitori.

Alegerea pieselor a fost realizată exclusiv de către Televiziune, fără consultarea secției de specialitate a Uniunii Compozitorilor.

Procedeul a fost — evident — greșit, iar urmările sale s-au făcut uneori neplăcut resimțite.

De exemplu, piesele „Spune-i ce crezi" de N. Kirculescu și „Venise vremea" de Alexandru Mandy, au fost ocolite de toți concurenții români sau străini.

De ce oare ? Constituie ele cele mai reprezentative creații ale acestor compozitori ?

L-am fi identificat mai curînd pe Nicolae Kirculescu în „Prima poezie" — o confesiune poetic-muzicală de un înalt nivel, de largă accesibilitate — aptă a fi aranjată în forme moderne de la slow-rock la bossanova.

Sansoneta românească „Vîntule", pentru care Alexandru Mandy a fost premiat la Mamaia, ar fi reținut atenția concurenților mai degrabă decît „Venise vremea".

Unii compozitori au fost prezenți în „caiet" cu două piese, alții cu una și, în sfîrșit, alții de loc.

Oare nu aveau ce căuta în acest Festival Temistocle Popa, Emanoil Ionescu, Mișu Iancu, Florentin Delmar, Noru Demetriad, Sile Dinicu etc. ?

„Nopți cu lună în București", „Intră lună pe fereastră", „N-am știut să te păstrez", „Pentru nimic în lume", „Te caut", și chiar „Lalelele" — veștejite pentru noi dar proaspete pentru străini — n-ar fi avut un loc de cinste în rîndul melodiilor obligatorii ?

S-ar obiecta că unele sînt vechi. Dar „Nu mai plînge baby" reactualizat după 30 de ani, a putut totuși apărea în caiet, iar în concurs a contribuit la obținerea premiilor I și II.

Recitalele „Hors concours" ale interpreților români Constantin Drăghici, Doina Badea, Aurelian Andreescu etc. au încercat să compenseze oarecum aceste lipsuri în repertoriu, dar în secret...

La recitale — cu excepția lui Gică Petrescu — n-au fost anunțate nici piesele nici compozitorii. S-a invocat ca motiv „Economia de timp", deși anunțul se putea face chiar de interpreți pe introducerea de orchestră.

Cui i-ar fi dăunat dacă o parte dintre telespectatorii europeni, dacă reprezentanții a 16 radioteleviziuni, ai Caselor de Editură și de discuri ar fi cunoscut aceste „amănunte", ar fi aflat că soliștii noștri Doina Badea și Constantin Drăghici au cîntat numai piese românești, dintre care unele au repurtat succese remarcabile la cîteva Festivaluri străine de muzică ușoară sau programe europene de televiziune de anul trecut ?

Modestia este recomandabilă pînă la punctul în care riscă să coincidă cu desconsiderarea propriei creații de muzică ușoară.

Interpreta belgiană Kalinka — deținătoarea „Cerbului de bronz" și nu numai ea — a mărturisit presei surprinderea de a constata că — citez : „Datorită melodicității, expresivității și lirismului ei, muzica ușoară românească apare ca una dintre cele mai bune din Europa".

Criticăm fără cruțare textele și pe textieri ; cerem poezie — și bine facem — conștienți de faptul că textierii pot scrie versuri valoroase — pentru că au dovedit nu rare ori această capacitate — iar poeții constrînși de melodie pot reveni eventual la poezie...

Consemnăm în același timp cu stupoare faptul că melodia cu text de mare adîncime filozofică „La, la, la" (!?) a obținut... Marele premiu al Euroviziunii" la Concursul ținut la Londra la 6 aprilie a.c., în competiție cu reprezentanții altor 16 Televiziuni europene !

Jacques Hustin
Belgia
Premiul I

Kalinka — Belgia
Premiul III

J. Laufer — Cehoslovacia
Premiul II

Margareta Pîslaru

Jordanka Hristova

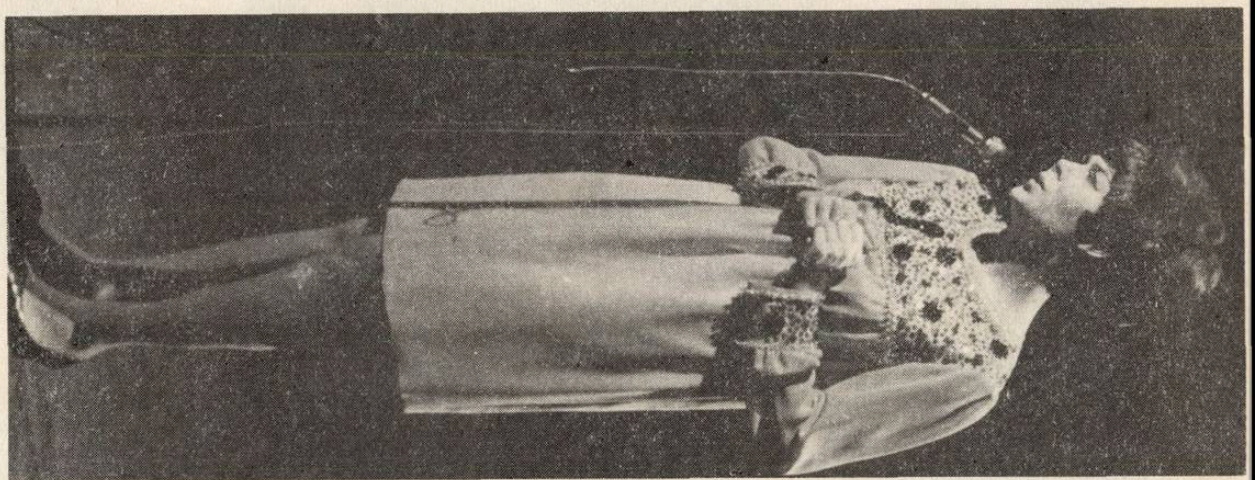
Marion Rung

Roddy McNeil

Ursula Szipinska

MENȚIUNI

Guy Mardell



Edith Picha

Rika Zarai

Jean-Claude Pascal

Amalia Rodriguez

Pia Colombo

Hugues Aufray

Cerem compozitorilor noştri originalitate în creaţia lor — şi să recunoaştem, ei reuşesc în marea majoritate a cazurilor acest lucru — pentru ca să constatăm că aceeaşi recentă deţinătoare a Marelui Premiu „Eurovision — 1968", citează cu conştiinciozitate, în prima sa parte, melodia cupletului celebrului cîntec „Antonio Vargas".

Element predominant al Festivalului de la Braşov, şansoneta a sugerat presei să solicite crearea şansonetei româneşti.

Mă asociez acestei idei, cu precizarea că şansoneta este un gen specific francez — cu o tradiţie de aproximativ 1100 de ani — dar că totuşi unii dintre compozitorii noştri au reuşit să creeze şansonete româneşti remarcabile: „Cîntecul străzii" şi „Tu mă poţi schimba" ambele de Aurel Giroveanu, interpretate respectiv de Ion Lucian şi Sergiu Cioiu, „Cînd dansez cu el" şi „Despărţirea" compuse de Florentin Delmar pe versuri de Eugen Mirea şi interpretate de Liliana Tomescu şi Florin Vasiliu, „Vîntule", „Îţi mulţumesc", „Glasul tău" de Alexandru Mandy etc.

Amintesc însă că — la baza creaţiei româneşti de muzică uşoară — stau, pentru piesele lirice romanţa, iar pentru cele de dans, comice, satirice, vechiul cîntec românesc, ambele îmbrăcate într-o haină orchestrală nouă şi aşezate pe un suport ritmic modern.

Ajutată de versuri reuşite cu un conţinut profund şi variat de idei, de orchestraţii adecuate şi de interpretări originale (vezi „Ploaia şi noi" interpretată de Kalinka, „Nu mai plînge baby" tălmăcită de Jacques Hustin şi Josef Laufer, sau „Nici o lacrimă" în interpretarea talentatei reprezentante a R.P. Bulgaria Iordanka Hristova), muzica uşoară românească — eliberată de lacunele de prezentare şi reprezentare observate la prima ediţie a „Cerbului de aur" — poate şi trebuie să apară cu fruntea sus, conştientă de valoarea ei, în orice competiţie internaţională.

★

O ŞCOALĂ A INTERPRETĂRII

Oaspeţii — concurenţi sau „vedete Hors-concours" — au realizat, în marea lor majoritate, adevărate demonstraţii de interpretare creatoare, fiecare apariţie echivalînd cu o lecţie-model a genului.

În sala Teatrului Muzical din Braşov, vedeam în jurul meu spectatori de-a dreptul vrăjiţi de arta interpretativă desfăşurată pe scenă, în faţa ochilor lor umeziţi de o nestăvilită emoţie.

Uimirea de „a descoperi" adevărata muzică uşoară, mirarea de a se autosurprinde gustînd cu plăcere unele melodii româneşti — îngropate nu rareori de o solistică searbădă, dar reînviate în strălucirea reală a valorii datorită unei interpretări creatoare — se puteau citi pe feţele lor, sincere şi dornice de o artă adevărată.

De aceea voi cere scuze cititorilor dacă în unele cazuri analiza rece, strict obiectivă, a interpretării va fi străbătută de un sentiment nereţinut de recunoştinţă pentru momentele de reală desfătare artistică, prilejuite de competiţia de la Braşov.

Dacă divizăm muzica uşoară în două subgenuri — muzică de ascultat şi muzică de dans — prima a fost aceea care a avut un rol preponderent la „Cerbul de aur".

Iar în muzica de ascultat s-a impus ca un element dominant şansoneta şi interpreţii ei.

Faptul este explicabil prin tradiţia truverilor şi trubadurilor transmisă de-a lungul veacurilor, prin marea varietate tematică, prin bogăţia de idei şi sentimente ale versurilor, prin mesajul cu adresă către inimile oamenilor, care constituie unele din însuşirile majore ale şansonetei.

Iar concepţia lor despre muzica uşoară, despre rolul cîntecului de acest gen al mesagerilor săi, îi ajută pe interpreţi să realizeze momentele de înaltă artă interpretativă.

„Muzica este pentru mine însuşi sensul vieţii... Sînt pentru poezie în muzică, pentru ca spectatorul să primească mesajul în suflet, nu numai în urechi... Admir cîntăreţii care vor şi reuşesc într-adevăr să spună ceva !..."

Iată cîteva elemente din crezul artistic al şansonetistei Rika Zarai.

Iar interpretarea ei a confirmat sinceritatea concepţiei sale artistice. Imaginile sugerate de versuri, la emoţionantele ei şansonete, balade, melodii lirice, cîntece sociale, metamorfozau spectatorul în martorul tăcut al întîmplărilor interpretate cu o măiastră simplitate de Rika Zarai.

Hugues Aufray şi-a alcătuit un personaj în muzica uşoară — identic truverilor din evul mediu — pentru care caută, sau scrie el însuşi cînd nu găseşte la alţii, roluri din marea dramă a vieţii.

„Ce sînt eu ?" — se întreabă el. „Ce reprezint eu ? Un nou climat muzical. Personajul pe care îl reprezint, reuşita mea, nu se pot dispensa de acest climat al folclorului francez, pe care sînt în curs de a mi-l făuri. Folclorul este estetica naturală a unui popor. Am avut succes din cauză că am adăugat noilor cîntece franceze, folclorul care le lipsea".

Şi Hugues cîntă şi te vrăjeşte cu glasul pe care nu-l are ; joacă şi îţi dă impresia unui mare tragedian, deşi mîinile îi sînt ocupate de chitară iar personajele din jurul său sînt doar cîţiva muzicieni...

Ca toţi marii săi predecesori, truveri şi trubaduri ca un François Villon al veacului XX, acest cantautor (compozitor, — poet — interpret), creiază atunci cînd compune şi — odată mai mult — atunci cînd interpretează.

Arma sa cea mai puternică este sinceritatea, totala, dezarmanta, copleşitoarea, cuceritoarea sinceritate a acestui dublu act creator.

De altfel, tocmai sinceritatea este trăsătura fundamentală a muzicii uşoare. Ea preferă inflexiunea, şoapta în locul demonstraţiilor vocale. Ea subliniază cu un gest, cu o abia perceptibilă mişcare o metaforă, pentru ca apoi într-o sublimă nemişcare sau — dimpotrivă — cu un salt, să sublinieze sensul final al versurilor şi muzicii.

Fără exuberanţa lui Aufray, aproape statuar în atitudine şi gesturi, aparent monoton în lirismul său, Leny Escudero a cucerit inimile spectatorilor prin frumuseţea „baudelaireiană" a versurilor sale, prin gingăşia unei delicate inspiraţii melodice, prin implorarea decentă şi a tot convingătoare a mesajului său.

„Les feuilles mortes", celebra sansonetă a lui Joseph Kosma a îmbrăcat o haină de sărbătoare în interpretarea lui Jean Claude Pascal.

Un „gentleman" al şansonetei, acest celebral dominator al scenei şi publicului, acordă interpretării sale proporţiile unei lumi întregi, din care el culege cu calm şi dezinvoltură crîmpee din viaţă, pe cari le redă cu o covîrşitoare putere de convingere.

Dar nimic din ce face el — după cum nimic din ceea ce fac marii artişti — nu este improvizat, nu este lăsat la voia întîmplării, a inspiraţiei.

Aprinderea unei ţigări, sorbirea unui pahar de whisky, admirarea unui moment de virtuozitate pianistică a acompaniatorului său — gesturi aparent spontane — sînt de fapt premeditate, pregătite cu meticulozitate.

Am asistat la repetiţie şi apoi la recitalul de seară ; acelaşi gest, în acelaşi loc, la aceeaşi măsură s-a repetat cu riguroasă exactitate, dînd impresia unei dezinvolte spontaneităţi, în sprijinul necesităţii de a sublinia — repet — sinceritatea mesajului.

Jean-Claude Pascal respinge cîntecul „comercial".

El preferă şansoneta tradiţională axată pe poeme de aleasă inspiraţie însoţite de o muzică melodioasă şi accesibilă.

Recitalul Piei Colombo a impresionat deopotrivă datorită unei mari expresivităţi, — care transformă întregul corp omenesc într-o uzină de interpretare, acordă o profundă semnificaţie unei simple mişcări de deget şi care redă sensul unui strigăt printr-o simplă şoaptă abia perceptibilă, — ne-a prezentat încă o faţetă a multiplelor posibilităţi de interpretare a şansonetei.

Dintre concurenţii înscrişi pe acelaşi făgaş am remarcat pe cei doi tineri cantautori Guy Mardell — autorul cîntecului „N'avoue jamais", şlagăr mondial — şi pe deţinătorul „Cerbului de aur", Jacques Hustin.

Guy Mardell a apărut în postura unui interpret dotat cu muzicalitate, cu talent actoricesc, cu o voce caldă cu care a reuşit — fapt curios — să acorde o interpretare mai reuşită cîntecului românesc „Cele mai frumoase fete", un dixie de H. Mălineanu, decît propriei sale compoziţii „N'avoue jamais".

Jacques Hustin — un interpret complet, compozitor, poet, cîntăreţ, actor — a izbutit să redea cu aceeaşi expresivitate atît melodia românească „Nu mai plînge baby" de Elly Roman cît şi compoziţia sa „Les camelias" (Je suis le fils de mon papa). Jacques Hustin este în egală măsură un interpret al cîntecului liric (amintesc cupletul melodiei sale) cît şi al cîntecului satiric (refrenul plin de autoironie) redînd cu aceeaşi putere de convingere şi piese aparţinînd deopotrivă muzicii de dans ca şi muzicii de ascultat.

Poet rafinat, compozitor talentat, interpret dotat cu egale calităţi de cîntăreţ şi actor, Hustin a meritat pe deplin premiul ce i s-a acordat.

Recitalul lui Edith Pieha a impresionat prin originalitatea cu care interpreta sovietică a reuşit să dea o deosebită căldură şi semnificaţie cîntecelor sale datorită tocmai elementelor de exprimare interpretativă ale şansonetei, pe care le foloseşte cu un deosebit succes.

Sansoneta pariziană introdusă în repertoriul ei s-a ridicat la nivelul interpretativ al marilor creatori ai genului.

Părăsind şansoneta, întîlnim cu plăcută surprindere „Fado-ul", folclorul muzical portughez (spun „cu surprindere" pentru că festivalul de la Braşov era o manifestare de muzică uşoară) în interpretarea reginei acestui gen, Amalia Rodriguez. Dreaptă, sobră din cap pînă în picioare, fără gesturi, cu umerii acoperiţi de un şal mare negru, cu ochi întredeschişi, ea cîntă ca şi cum s-ar ruga cu autentica măreţie a unei regine (o caracterizare izbutită a programului festivalului). Într-adevăr, Amalia Rodriguez a reuşit să emoţioneze profund prin arta interpretativă, unică în genul ei. Ea reprezintă pentru muzica populară portugheză, ceea ce a însemnat Maria Tănase pentru cîntecul românesc.

Rita Pavone, Caterina Caselli, Bobby Solo au fost cei trei reprezentanţi majori ai muzicii uşoare italiene.

Rita Pavone a demonstrat marile ei însuşiri de actriţă a muzicii uşoare. În ciuda staturii ei minuscule, această miniatură gingaşă explodează umplînd scena cu schijele multiplelor sale posibilităţi de interpretare. Fără a avea nimic nociv în ele -- exceptînd acompaniamentul infernal de zgomotos al orchestrei sale — „schijele" Ritei Pavone ajung în sală sub forma unui joc de artificii, frumos colorat, încîntător prin traectoriile descrise dar la fel de trecător ca ori şi ce joc de artificii.

Caterina Caselli a interpretat un repertoriu alcătuit din şlagăre, unele deja perimate, altele cu un vădit caracter comercial, distanţîndu-se în sens negativ de interpreţii citaţi mai sus.

Bobby Solo — o amintire plăcută a interpretării date melodiei „Una lacrima sul viso" — a reuşit fără prea mari străduinţe să estompeze imaginea agreabilă de pînă acum, printr-o interpretare sub ori ce nivel, care a apărut ca o pastişă nereuşită a cîntăreţului american Elvis Priestley, realizată cu o intonaţie falsă în permanenţă.

În întrecerea pentru imitarea lui Priestley, Aurelian Andreescu a izbutit cel puţin performanţa de a nu cînta fals.

Ceea ce nu-i puţin lucru, dacă ne amintim că Bobby Solo este totuşi o celebritate mondială.

Dintre interpreţii care au participat în competiţie voi aminti glasul studiat şi interpretarea caldă a încîntătoarei apariţii irlandeze Patricia Cahil, stilul modern plin de semnificaţie dar nu şi de originalitate din cauza asemănării cu Charles Trenet, al lui Jo Roland, interpretarea plină de măestrie a solistei iugoslave Novak, vocea tinerească şi apariţia pitorească a scoţianului Roddy McNeil, apariţie remarcată pozitiv şi de juriu a interpretei poloneze Ursula Szipinska, farmecul finlandezei Marion Rung, cîntăreaţă dotată cu un deosebit simţ al „swing-ului".

Am păstrat cu bună ştiinţă pentru încheerea acestor însemnări aprecierile vis-a-vis de două mari talente cărora dealtfel li s-au decernat premiile doi şi trei.

Este vorba de concurentul ceh Iosef Laufer. Absolvent al Institutului de teatru şi al unei şcoli de interpretare în genul muzicii uşoare, Laufer a constituit o surpriză atît pentru spectatori cît şi pentru specialiştii aflaţi la repetiţie sau în sala concursului. Dealtfel, cele cinci contracte semnate îndată după terminarea repetiţiei constituie un argument în favoarea calităţilor inepuizabile ale acestui multiplu interpret. Dotat cu ureche absolută, cu muzicalitate, cu un glas plăcut şi studiat şi reale însuşiri actoriceşti, toate grefate pe un simţ ritmic desăvîrşit, Iosef Laufer a realizat un admirabil „Nu mai plînge baby" plin de originalitate şi farmec,

trecînd brusc la stilul piesei „Quo vadis" fără a părăsi maniera personală plină de originalitate.

Ca și Laufer, dar abordînd un alt gen de interpretare, concurenta belgiană Kalinka — după ce a demonstrat calitățile de interpretă plină de lirism în melodia „Ploaia și noi" de V. Vasilache jr. a pătruns cu temeritate în stilul de jazz al aranjamentului special scris pe piesa negro-spiritual „Nobody Knows The Trouble I've Seen". Calitățile vocale, tehnica desăvîrșită, interpretarea studiată pînă la cea mai ușoară respirație fără a neglija nici un amănunt de gestică, sau mimică au atras bine meritate elogii ale publicului și ale muzicienilor. Mi-a făcut plăcere să asist la demonstrația sinceră de admirație a orchestrei festivalului, care, contrariu uzanțelor, a aplaudat-o în picioare timp de 10 minute, la repetiția destinată festivității de decernare a premiilor.

Concluzia însemnărilor mele în care n-am cuprins decît o parte mai însemnată a oaspeților interpreți ai festivalului de la Brașov, a coincis, în momentul în care s-a lăsat cortina pe ultimul acord al orchestrei, cu premiza de la care am pornit: interpreții dotați cu însușiri de valoare, pregătiți la o școală de înaltă calificare — excepțiile întăresc regula —, avînd un orizont artistic de largă cuprindere vor trebui să constituie un exemplu pentru generația viitoare.

Orchestra festivalului

de Florian Lungu

La o manifestare de amploarea și ținuta Festivalului de la Brașov, susținerea în bune condițiuni a acompaniamentului orchestral a constituit o problemă de prim ordin. Dificultatea a rezidat nu atît în numărul mare de piese cărora orchestra Festivalului a trebuit să le facă față — toți concurenții români și străini și, în plus, interpreții noștri „hors concours", au beneficiat de aportul acestei orchestre — cît în diversitatea aranjamentelor, în lipsa timpului util de repetiție, apoi în promptitudinea de a se acomoda cu stilul și cerințele fiecăruia dintre cei trei dirijori. Spre a răspunde acestor deziderate, Radioteleviziunea a optat pentru o formație alcătuită din 51 de membri — marea majoritate, componenți ai Orchestrei de Estradă Radio — conduși alternativ de Sile Dinicu, Alexandru Imre, Richard Oschanitzky.

Așa cum a apărut ea telespectatorilor, publicului din sală, concurenților străini, oaspeților și membrilor juriului, orchestra Festivalului a vădit surprinzătoare disponibilități timbrale, o deosebită omogenitate de ansamblu și sincronizare ritmică, dar mai ales acea ținută demnă de podiumul de concert, conformă contextului unei manifestări internaționale.

Maniera în care dirijorii, instrumentiștii, au înțeles să se achite de această dificilă misiune, a însemnat, în ochii invitaților de peste hotare, o dovadă elocventă a seriozității și exigenței muzicienilor români, fapt de-altfel atestat în mulțumirile adresate în mod public, de concurenții străini.

Cu atît mai lăudabilă ne apare această performanță, ținînd seama de condițiile aparte în care ea s-a realizat: amintim că din cele 52 de aranjamente instrumentale, 46 au fost străine — diferind, deci, desigur, ca stil și tratare, de cele cu care s-au obișnuit instrumentiștii noștri. Fiind aduse de către concurenți cu două-trei zile sau chiar în preziua începerii Festivalului, ele au făcut necesare eforturi deosebite — circa 10 ore de repetiție pe zi, ceea ce pentru suflători reprezintă un veritabil tur de forță. Să adăugăm la acestea, repetițiile generale, susținerea concertelor propriu-zise din serile Festivalului, acompanierea soliștilor care au realizat, în același timp, filme de televiziune. Relevăm, în aceiași ordine de idei, rolul esențial al dirijorilor care au știut să coordoneze — potrivit temperamentului și vederilor proprii — eforturile orchestranților: Sile Dinicu — gestică amplă, generoasă, propice melodiilor de largă respirație; Alexandru Imre — mai impulsiv, mai ritmic, apropiat ca formațiune dirijorală de piesele de dans; Richard Oschanitzky — scrupulos în reliefarea fiecărui detaliu. Am înțeles cu acest prilej că lui Sile Dinicu îi revine meritul de a fi reușit să asigure Orchestrei Radio maleabilitatea necesară abordării oricărui stil, oricărei partituri de muzică ușoară.

Ecouri

Festivalul „Cerbul de aur" a suscitat, cum era de prevăzut, vii dezbateri și luări de atitudine în legătură cu mult controversata problemă a muzicii ușoare. Răsfoind presa, am întîlnit părerile mai mult sau mai puțin avizate ale unor ziariști, critici de artă, regizori, cîntăreți, scriitori, compozitori... Nu intenționez să transform materialul de față într-o critică a criticii, nici să comentez justețea sau capacitatea de obiectivare a faptelor (care părere se poate pretinde cu adevărat obiectivă?); cu toate că am observat, uneori, atacuri vehemente, vizînd adrese greșite, concluzii parțiale, desprinse pripit și nefundamentat, soluții inoperante; alteori, nejustificate încercări de comparație a nivelului artiștilor străini consacrați, luat drept criteriu de referință, cu cel al cîntăreților români mai puțin experimentați, toate aceste sancționări venind după o lungă absență a spiritului critic, a combativității competente în acest domeniu.

Este firesc ca o înfruntare internațională, cu atît mai mult cu cît este și prima organizată în țara noastră, în condițiile contactului direct, să indice treapta pe care ne aflăm în ierarhia valorilor europene, să ne ajute a estima mai exact, ceea ce numeam pînă acum valoare și calitate. Și — ne vedem siliți să o spunem — manifestări similare vizionate la televizor (Festivalul San Remo, Premiul Eurovision, etc.), pe care le consideram pînă mai ieri drept culmi ale nivelului european, s-au dovedit inferioare, ca ținută artistică și calitate, „săptămînii muzicale" de la Brașov. Nici cei mai mulți soliști străini prezenți, prin intermediul OSTA pe marile noastre scene, nu s-au ridicat la înălțimea cerută de un real etalon al valorii.

O primă consecință relevabilă a festivalului și a utilelor schimburi de opinii pe care le-a generat rezidă în sporirea considerabilă a prestigiului muzicii ușoare, ce coincide cu ridicarea nivelului exigențelor. Astfel devine iminentă necesitatea unor modificări radicale în toate compartimentele genului, reconsiderarea și integrarea lui în contextul artistic general.

Căci, nu a avut darul să ne satisfacă interpretarea românească la Braşov (probabil că o alegere mai judicioasă ar fi schimbat întrucîtva cursul lucrurilor) şi nici creaţiile propuse aici nu au fost întotdeauna cele mai reprezentative. Ar fi pueril, însă, să punem carenţele muzicii uşoare pe seama cutărui interpret sau compozitor, cutărei instituţii. Aceste carenţe — mai vizibile azi ca oricînd — s-au acumulat în timp datorită abandonării genului la voia întîmplării, şi a gustului oarecare. Cauzele lor sînt, deci, mai profunde şi multiple, elucidarea lor reclamînd discernămînt şi luciditate.

Problema purificării muzicii româneşti uşoare şi de estradă de balastul împovărător al diletantismului, al poncifelor verbale, al parcimoniei de idei şi de conţinut, al inexpresivităţii interpretative, trebuie abordată echilibrat, concomitent din mai multe unghiuri.

Este de dorit ca creaţia să-şi încline centrul de greutate spre melodicitate şi substanţă (piesele de dans, de ritm şi divertisment continuă să aibă ponderea şi rostul lor). Compozitorii trebuie să gîndească muzica ce o scriu, nu depersonalizat, ci — aprioric — adecvată disponibilităţilor unui anume interpret. S-ar evita, astfel inadvertenţele de stil şi chiar capotarea, din acest motiv, a unor melodii de valoare. Se cer, apoi, încurajate şi stimulate intenţiile de creaţie ale acelor interpreţi înzestraţi cu vocaţie componistică (Constantin Drăghici, a dat deja tonul). Experienţa unor cîntăreţi străini de notorietate a arătat că, atunci cînd întreaga gestaţie a unei melodii (pînă la forma finită în care ea parvine ascultătorului) aparţine unui singur om, cel puţin nepotrivirile curente — de ambitus, culoare vocală etc. sînt excluse din principiu. Problemei de totdeauna a cîntecului, textul, i se cuvine o atenţie deosebită. Piesele noastre, nu o dată generoase ca expresie muzicală, ca respiraţie melodică, trebuie ferite de grafomania unor textieri care nu au reuşit să depăşească rudimentul de tehnicitate, pentru care poezia înseamnă rimarea stereotipă a cîtorva cuvinte decolorate prin abuz de utilizare, sau dimpotrivă alăturarea heteroclită, ilogică a unor fracţiuni de idei cu onomatopee, silabe de completare etc. În cazul muzicii uşoare mesajul literar vehiculat trebuie să fie cît mai simplu, mai expresiv : sentimentul omniprezent, niciodată perimat, al iubirii — temă de preferinţă a muzicii uşoare — poate îmbrăca încă, în funcţie de maniera în care este privit — o infinitate de nuanţe. Exemplul muzicii franceze, atît de demn reprezentată la Braşov, este elocvent. În măsura în care melodica muzicii noastre şi sonoritatea limbii române o permit, el trebuie urmat ca intenţie şi realizare.

Referindu-ne la interpretarea muzicii uşoare, ajungem, în sfîrşit, în miezul problemei. Trebuie spus răspicat că — avînd în vedere că nu toţi autodidacţii sînt geniali — se impune imperios iniţierea unor forme adecvate de instruire a interpreţilor. Lipsiţi de un atare „gradus ad parnassum", tinerii noştri cîntăreţi vor irosi prea mult timp în vederea iniţierii elementare (auz corespunzător, acurateţea intonaţiei, lectură muzicală, dicţiune, însuşirea limbilor străine) în detrimentul preocupărilor superioare : stăpînirea prezenţei scenei, a mimicii, nuanţarea, frazarea etc.

Îndrumarea începută în şcoală se cere continuată asiduu, cu prilejul fiecărei noi apariţii pe scenă, la radio, la televiziune, de către regizor, consilier muzical, corepetitor, maestru de sunet — nu importă titulatura. Numai astfel, fiecare apariţie ar putea deveni o reafirmare a personalităţii într-un nou context. Urmărind, cu puţin timp în urmă evoluţia la rampă a unor tineri solişti, am constatat, cu plăcută surpriză, că un prim pas a fost făcut deja în această direcţie.

Cîţiva solişti prezentaţi şi îndrumaţi în cadrul unui „Studio al muzicii uşoare" — sub conducerea artistică a compozitorului Edmond Deda — ca Aura Urziceanu, Dorin Anastasiu, Daniela Gheorghiu, Angela Similcu, Elena Neagu, Luiza Costache şi alţii, au dovedit promiţătoare premise ale unei ulterioare afirmări, eventuale şanse de a se înscrie pe lista concurenţilor la viitoarele ediţii Mamaia sau Braşov. În aceeaşi ordine de idei, sugerăm organizatorilor acestor concursuri augmentarea numărului participanţilor la fazele de preselecţie.

Oricărui tînăr ce se simte chemat spre muzica uşoară, trebuie să i se deschidă larg porţile spre afirmare, să i se creeze posibilitatea valorificării predispoziţiilor artistice latente, care ar putea aduce într-o zi revirimentul aşteptat. Publicul — şi mai ales cel de o vîrstă cu interpreţii — este dornic să aplaude „idoli" proprii, să le cumpere discurile, să le dovedească oricînd şi oriunde prietenia, stima şi admiraţia lor.

În continuarea dezbaterii despre opera contemporană

Opera — act de importanță socială

de Petre Codreanu

Este, după cîte știm, prima oară cînd se abordează, la noi, în chip sistematic, problema — căci este realmente o problemă — a operei. Se vorbește adesea despre criza acestui gen atît de popular în veacul trecut (un spiritual coleg spunea că opera era... fotbalul vremii !) și se exprimă rezerve fundamentale, acuzații grave sau, dimpotrivă, opinii de un optimism total. Desigur că numai analiza multilaterală a chestiunii ne va oferi baza unei poziții judicioase, conforme cu realitatea și, mai cu seamă, cu implicații *practice*, atît pentru actul de creație cît și pentru cel interpretativ.

În cele ce urmează îmi propun să enunț un aspect legat nu atît de opera-creație cît de opera-act social ; o discuție în acest sens este fără îndoială necesară, pentru că este cunoscut că eficiența unei lucrări se măsoară prin gradul de comunicare a ideilor și sentimentelor care i-au dat viață. Rezolvarea marilor probleme pe care opera le pune în momentul actual nu numai că nu este posibilă *în afara* realizării ei ca spectacol ci *numai astfel :* practica este, în fond, criteriul de verificare a teoriei. Or, în ce privește spectacolul de operă și rezonanța sa în public, nu numai creația strict contemporană — din anii de după război să zicem — ci și alta, mult mai veche, ridică o serie de probleme. Un sondaj elementar dezvăluie că nu numai la noi ci și aiurea repertoriile teatrelor de operă sînt precumpănitor axate pe opera italiană din epoca sa „de aur" — a romantismului și verismului (cele cîteva excepții nu atît confirmă regula cît complică problema). Explicația — mai bine zis una dintre explicații — poate fi aceea că, în istoria muzicii genul operei s-a născut, s-a dezvoltat și a ajuns la apogeu în epoca amintită. Opera înseamnă expresie muzical-dramatică a unei acțiuni ; or, în alte timpuri și în alte locuri (chiar la Wagner), s-au manifestat tendințe dominatoare, fie în ce privește plusul de dramatism teatral, fie în neglijarea legilor dramei scenice, fie în accentuarea simbolului și a substratului filosofic, fie în exagerarea virtuozității vocale. Momentele de răscruce în istoria operei au fost acelea în care marii compozitori au căutat, sintetizînd, să redea acestor elemente echilibrul, realizînd lucrări pline de adevăr artistic, exprimat corespunzător legilor acestui gen (Monteverdi, Gluck, Verdi). În vremea noastră, componentele spectacolului sînt forțate, de unde rezistența — evident din prejudecată — a unei părți dintre interpreți și a unei și mai bune părți a publicului. La modul ideal și teoretic, desigur că este relativ ușor de depistat și supus focului criticii orice domeniu discutat, dar, urmărindu-se practica muzicală, trebuie găsite acele căi care să poarte spre rezultatul final : stabilirea și restabilirea locului *real* al operei în contextul culturii actuale. Așa privind lucrurile, s-ar părea că valorile consacrate ale trecutului se bucură de stima unanimă a publicului. Dar nu este tocmai așa ; ori realizarea scenică (regie, scenografie — căci de regulă interpretarea muzicală este în stil) este discutabilă, greșită, trădînd neînțelegerea sau interpretarea falsă a spiritului operei, ori s-a efectuat o mutație în sensibilitatea spectacolului contemporan. Primul termen este ușor de eliminat din discuție, dar presupunînd că stilul este întrutotul respectat, rămîne de văzut dacă opera face să vibreze toate coardele simțirii noastre, ale celor de astăzi. Opera este, mai mult decît orice alt gen critic, o convenție, o colecție de manierisme (în sensul cel bun, adică cel al mijloacelor de expresie care comunică respectiva convenție) ; retorismul său, ritmul deosebit de cel al vieții cotidiene, trebuie înțelese și acceptate. Elementul vocal exercită o atracție irezistibilă asupra publicului, dar acest element se subordonează unei concepții care, prin evoluție, l-a transferat în sfere periferice (Verdi egal voce, Wagner egal voce-orchestră, Debussy egal flux de expresie muzicală, Berg egal expresie vocală și orchestrală dar nu pe linia belcanto-ului). Publicul rămas credincios operei, care vine pentru „Nil" și „Triumful", pentru acuta din actul al II-lea a tenorului sau pentru cvartetul

din actul IV, se simte înstrăinat de ceea ce nu-i satisface așteptarea ; el cunoaște convenția, o acceptă și o dorește. Pentru el teatrele de operă trebuie să monteze capodoperele, să le ruleze frecvent. Dar acest public nu este singurul — și chiar dacă ar fi astfel, datoria sa este să găsească sensurile și ale altor forme de operă. Fără a violenta evoluția gustului publicului, se încearcă înnoiri de repertoriu și ele reușesc în proporție directă cu gradul de acuratețe stilistică a montării respective. Îmi vine greu să accept că publicul statornic al operei nu citește literatură modernă, nu este receptiv la plastica veacului sau respinge tot ce cultura ultimelor decenii îi oferă ; astfel stînd lucrurile, nu am temei să-l acuz de conservatorism ci, mai degrabă, caut adevărul în incapacitatea operei de a-l atrage, convinge și menține. *Gianni Schicchi* este o capodoperă a lui Puccini, scrisă vocal, expresivă, admirabil construită, plină de vervă și ritm, și totuși frecvența spectatorilor săi este în scădere. O bijuterie ca *Noaptea furtunoasă* de Paul Constantinescu nu cunoaște afluxul pe care îl merită. Rafinata *„Ora spaniolă"* de Ravel și suculentul *Amor doctor* de Bentoiu, de asemenea. Și nu se poate spune că sînt întotdeauna prost cîntate ci, dimpotrivă, montarea este cît se poate de îngrijită, propaganda intensificată. În astfel de cazuri — și n-am enumerat decît cîteva — rezerva publicului este inexplicabilă (a da vina pe muzica ușoară și televiziune nu este suficient). Ceea ce complică și mai mult problema este faptul că spectacole de absolută valoare intrinsecă, dar cu o viziune scenică debilă, în decoruri dărăpănate, cîntate aproximativ (un tenor a cîntat un spectacol întreg *Tosca* sub ton și a fost aplaudat frenetic) nu ridică probleme pentru public. Și atunci nu poți decît să cauți la acesta cheia întrebărilor. Există o inerție a unei părți a publicului, pe care n-o desvăluim de teama de a nu-l brusca și de a nu ni-l îndepărta. În raportul creație — interpret — public, se caută întotdeauna deficiențe în primii doi termeni, acceptîndu-se, axiomatic, un public ideal. Dar, cum spuneam mai înainte, se poate ca cineva să citească Thomas Mann și Kafka, să fie îndrăgostit de Modigliani și Kandinsky, să fie la curent cu teoria cuantelor și cu cercetările interstelare dar, ca gust muzical, să se oprească la polcă și vals (Goethe însuși nu-l înțelegea pe Beethoven, Kant suporta numai muzica militară). Despre gusturi nu se dispută dar se... discută. Spectatorul trebuie să aibă încredere în opinia profesionistului care, în această epocă a specializării, este infinit mai avizat și nu are decît un interes : acela de a-l călăuzi către formele superioare de artă, de a-i oferi ce este mai bun și mai bine cîntat din creația românească și universală. Rezerva *de plano* față de opera modernă este condamnabilă, ca și prejudecata (care se observă și la unii oameni de teatru muzical) că autorii de astăzi de operă nu... știu să scrie pentru voci sau nu intenționează decît să fie... originali. Încrederea este condiția indispensabilă nu numai pentru purtarea unei discuții dar și pentru a face artă. De aceea socot că nu trebuie omise părerile cele mai diverse — dacă sînt exprimate cu bună credință — și, în niciun caz, să nu se piardă din vedere că o abordare completă a problemei nu poate să fie în afara rostului social al operei. Nădăjduiesc că cele de mai sus pot constitui, cît de cît, dacă nu o contribuție, măcar un punct de plecare, o invitație la discuții.

Operă, dramă, timp muzical

de Gheorghe Firca

Așa cum epoca noastră a relativizat o seamă de concepte universal admise, nici destinul operei contemporane nu pare să mai fie condiționat de un anume principiu. Alternativa — istoricește perfectată — *supremație a muzicii sau primordialitate a cuvîntului* este astfel înlocuită prin libertatea soluțiilor, prin universul, de fiecare dată altul, al normelor și modalităților de realizare. Cum sublinia pe bună dreptate, Adrian Rațiu *), „orice generalizare pare a fi hazardată" cu privire la reasamblarea, după o unică formulă, și în funcție de unul dintre principii, a elementelor eterogene ce alcătuiesc „spectacolul" de operă.

Conflictul ce animase pînă nu demult arta contemporană, acela dintre auto-determinarea muzicii și aservirea acesteia unor scopuri semantice străine ei, este o prelungire a principiilor ce guvernau, la sfîrșitul secolului trecut drumul operei. Și iată, ceea ce este interesant de observat cu privire la aceasta. Nașterea operei a însemnat — se știe — o revoluționare a muzicii instrumentale, a însemnat implicit *nașterea* acelei muzici instrumental-simfonice de tip clasic, caracterizată încă prin necesități de ordin „dramatic", ducînd la constituirea treptată a principiului contrastului tematic și al înfruntărilor tonale. Odată emancipată, de sub tutela operei, această muzică pură, autonomă, a evoluat și mai mult înspre eliminarea elementelor adiacente și în spre regăsirea sau inventarea imanențelor. Așa dar, problema în speță este scoasă din orbita genului propriu-zis al operei și transgresă într-un plan de și mai subliniată generalitate. La rîndul ei, creația dramatic-muzicală este silită să urmeze soarta muzicii mari și nicidecum opera să impună celeilalte muzici legile ei. În acest sens, tot Adrian Rațiu întărea convingerea că, astăzi, sînt rari compozitorii specializați în muzică de operă dar îndepărta, totodată, falsa aparență a rămînerii genului pe seama unor compozitori minori. Faptul că marii creatori ai secolului au atacat domeniul liric, și încă într-un mod redutabil, concentrînd în cîte o lucrare întreaga problematică a epocii, confirmă odată mai mult adevărul exprimat.

Oricît de indiferentă ar părea astăzi întrebarea, odinioară chinuitoare, a ceea ce trebuie întîi să fie — cuvîntul

* Adrian Rațiu, *Opera contemporană*, în *Muzica* nr. 4/1968.

sau muzica — și răspunsul, deci rezolvarea practică, rămînînd undeva între uneltele compozitorului, credem a situa preferințele actuale mai aproape de muzica creată alături de fabulă a unui Monteverdi, de abstracțiunea sonoră mariată cu desăvîrșirea artizanală din „Pasiunile lui Bach", de inefabilul intrinsec muzical al lui Mozart. Se explică de ce, după Debussy, cutare lucrare destinată scenei și încă dintre cele capitale (Wozzek), preferă tradiționalelor secționări și chiar simfonismului wagnerian neorganizat, forma de sonată, de ce unele scene ample vocal-instrumentale sînt passacaglii, de ce substanța tematică a unei lucrări poate deriva, ciclic și variațional, dintr-o celulă intonațională („Oedip") [1], de ce formei „mari", eterogene și grandilocvente, dar accesibile, i se opune forma intimă și de aceea exigentă a operei de cameră.

Pentru că o urmărire a tuturor faptelor ce decurg din schimbarea de optică în conceperea muzicii de operă nu ar fi posibilă în aceste limite, vom încerca să investigăm un domeniu, după noi, de extremă însemnătate, ce înglobează în noua viziune, datele dramaticului literar și ale celui sonor : *timpul muzical.*

Vom porni de la moștenirea wagneriană, cu consecințele ei cunoscute și îndelung desbătute, atît pentru domeniul propriu-zis al operei, cît și pentru acela al limbajului muzical în genere. Privită sub unghiul uneia sau alteia dintre elementele tehnicii componistice, muzica wagneriană nu este propriu-zis o „moștenire", un fenomen istoric definitiv încheiat. Diverse fenomene contemporane sînt de neconceput în afara wagnerianului, sau ca reacții potrivnice lui. În însăși negarea fenomenului originar, se stabilește, deci, filiația. Există însă, pe deasupra tuturor acestora, un numitor comun, un principiu unificator, de la care, cu excepția intervenției neo-clasicismului, niciuna dintre tendințele actuale nu se poate sustrage, și anume, de la *timpul muzical imaginat, realizat și transmis* de către Wagner. Acel timp lent, extatic, căutînd sensuri primare ale muzicii, dar totodată o comuniune cu sensurile filozofico-simbolice supra-adăugate ! Nu numai a-l caracteriza ni se pare aici necesar, dar și a-i deslușI sorgintea în diversele, complementarele și — de aceea — greu separabilele izvoare.

Atitudinea lui Wagner, muzicianul, era aceea de voit literat : muzica, credea el, trebuie să ia naștere din idee, din simbol, din cuvînt. Își confecționează în acest sens și un program teoretic, neîndoios potrivnic spiritului pur în operă, spiritului mozartian (în virtutea căruia muzica are să-și urmeze viața ei autonomă, neîncătușată de cuvînt), și, în orice caz, mai subtil decît acela al predecesorului său într-ale reformei teatrului de operă, Christoph Wilibald Gluck.

Mijlocul prin care acest autor, cu predispoziții literare și contaminat de mania romantică a literaturismului, își realiza idealul creator era *muzica.* Dar această muzică nu era numai un mijloc iluzoriu, o modalitate neatinsă (cum era ea pentru un J. Jacques Rousseau sau, uneori, chiar pentru Gluck), ci resursa pe care Wagner o mînuiește cu geniu. Totuși, el nu va abdica nici măcar instinctiv de la principiile sale, nu va trece niciodată în tabăra acelor compozitori de operă, încrezători în virtuțile neînstrăinabile ale muzicii (ne gîndim la un Verdi, Mozart fiind o revărsare de geniu muzical absolut și nu produsul unei convingeri...). Wagner va izbuti acea asociere — pînă la un punct posibilă — dintre cuvînt și muzică, asocierea din care decurge și una dintre cele mai însemnate trăsături structurale. Muzica, imensa simfonie dorită de Wagner, va urma legile impuse de prezența însăși a poemului literar în operă și, desigur, de legile particulare ale versului și ale prosodiei. Dacă drama își poate releva în absența muzicii efectele lirice sau dramatic-scenice într-un timp al ei, atunci reunirea lor într-o aceeași albie înseamnă o constrîngere sub aspectul dinamicii interioare pentru ambele arte. Ne interesează, desigur, consecința pe care o va fi avut de suportat muzica.

Trebuind să fie un suport și un corespondent în expresie și structură al ideilor literare, muzica își va modela și reconsidera datele temporale ale fluxului său. Pentru ca lungile perorații lirice să nu fie încătușate, pentru ca sensul fiecărui cuvînt încărcat cu sarcină poetică și cu simbol să fie sesizat, muzicii îi era hărăzită o desfășurare lentă și greoaie. Modalitatea muzicală preferată va fi recitativul, necurmatul recitativ. Aparținînd momentelor puțin vivace ale partiturii — ca întotdeauna atunci cînd precumpănește în stilul teatrului liric — el determină la Wagner specificul de „mișcare" al întregului sonor. Acea „allegrezza" a unei muzici născută din spiritul operei buffa (facilitată de subțirimea țesăturii muzicale și chiar de vorbirea precipitată a acestui fel de operă) nu va fi, teoretic vorbind, mai **niciodată întîlnită** în opera lui Wagner.

Unde era, dar, simfonia ? Desigur, în orchestră ! Dar ea era o simfonie pe măsura, nu atît a timpului literar, cît pe măsura acestei scurgeri încete a muzicii reunite tiranic cu cuvîntul ; o simfonie care nu va mai cunoaște nici mișcările scherzande survenite în gen din opera buffa sau din dansurile treptat asimilate pînă la preclasici în forma suitei și nici dinamica mișcărilor pure (în sens de expresivitate a tempo-ului). Ea nu va fi o formă cu virtuți arhitectonice propriu-zis instrumentale, respectiv o formă de sonată (nu intră în discuție, desigur, părțile simfonice și uverturile operelor sale), ci o continuă parte prelucrătoare a unor motive înlănțuite, derivate unele din altele, avînd a se „mula" peste intențiile de sens ale poemului literar și a ține seamă de alcătuirea prosodică a acestuia.

Dacă am proceda, în sfîrșit, asemeni autorului dramei muzicale, recurgînd la apriorismul formulelor estetice, am spune că însăși premiza dramei sale era iluzorie. Căci Wagner, voia nu asocierea tradițională a verbului cu muzica „vocală", ci asocierea acestuia cu simfonia. E drept, aspirațiile sale se îndreptau către acel model suprem, considerat de el a fi Simfonia a IX-a și, mai ales, ultima parte a capodoperei beethoveniene. Oricum, și această parte de simfonie — o veritabilă, dar neobișnuită cantată — se supunea acelorași legi ale timpului muzical, ca întregul simfonism beethovenian, deci, un timp muzical făptuit în sine și despărțit printr-o evoluție, de cel puțin un secol, de însoțirile muzicii cu timpul literar. Dar, am merge prea departe, dacă l-am acuza pe Wagner de ignorarea unui adevăr ce a devenit limpede abia vremii noastre... Cum nu sînt rare cazurile în care cultura europeană mai nouă a înțeles în felul ei formele perfecte ale trecutului și mai ales pe acelea ale Antichității (însăși opera s-a născut dintr-o eroare), creatorul dramei muzicale face la rîndu-i greșeala, de a-și închipui că reînvie tragedia clasicității eline. Poate

[1] Idee larg dezbătută și fundamentată de către Octavian L. Cosma în „Oedip-ul enescian", Ed. Muzicală, 1967.

că pe atunci, nimeni nu era capabil să-şi reprezinte, nici măcar în linii mari, cum era în fapt. muzica vechilor greci şi cum se integra ea în drama din secolul lui Pericle, după cum şi astăzi — cu toată cunoaşterea unor fragmente de melos grec — puţini ar îndrăzni să se pronunţe asupra realităţii concret-artistice a acestei forme de artă. Sigur este că, sincretismul tragediei nu putea să însemneze o confrerie a tragicului literar cu un avansat instrumentalism. Sincretismul era posibil numai într-o vreme în care, arte înrudite prin esenţa lor temporală (ritmul), trăiau mai ales prin acest element unificator şi nu prin ceea ce le despărţea. Ca dovadă că sinteza artelor era prematură în drama muzicală a fost sciziunea lor imediată de după Wagner şi procesul petrecut, în fiecare dintre arte, de adîncire a virtuţilor lor (cu toată iluzia plină de roade a „împrumuturilor" dintre ele, în epoca simbolist-impresionistă). Mai mult decît atît, în momentul istoric determinat, în care romantismul preconiza apropierea artelor, Wagner apare ca singurul ce a avut capacitatea sintezei. Atîta timp cît, cele două modalităţi de gîndire, dramatică şi muzicală, erau controlate de acelaşi spirit creator, asincronismul lor se rezolva în laboratorul intim al autorului. El devine însă, iminent la un Strauss şi la libretistul său, Hugo von Hofmannsthal, care nu au reuşit să realizeze întotdeauna desăvîrşit o corespondenţă între timpurile lor specifice de gîndire artistică.

Revenind la realitatea autentică şi ultimă, aceea a muzicii din drama wagneriană, nu putem să neglijăm structuralitatea mediului tonal-armonic în care s-a zămislit timpul specific. Muzică romantică şi, deci, prin excelenţă armonică, muzica dramei a impus tuturor dimensiunilor discursului, acel stadiu de desvoltare la care ajunsese armonicul : cromatizare intensă, sensibilizare a funcţiunilor, modulaţie continuă. Considerat şi sub acest aspect, fluxul sonor dovedeşte a nu-şi fi însuşit o altă condiţie temporală, decît pe aceea a unei „consumări" lente în care complicatul angrenaj cromatic să poată funcţiona ; elementul componistic a fost obligat, deci, să ţină seama de unele legi ale percepţiei, de unele impedimente ce stau în faţa receptării unei asemenea muzici.

Nu este pentru întîia dată cînd, excesiva cromatizare va fi fost pusă în legătură cu desfăşurarea obosită, demobilizatoare şi demoralizantă a unui atare melos. Şi în această lumină, a confruntărilor multiple şi complicate, dintre muzică şi dramă, sînt de înţeles motivele ce i-au desbinat finalmente pe Nietzsche şi Wagner, mai întîi copărtaşii entuziaşti ai ideii resuscitării sincretismului antic. Odată în posesia acestui „program", nici unul, nici celălalt nu-şi dădeau seama că, în fapt, sincretismul preconizat de ei, avea un sîmbure ideatic opus, care va duce nu numai la o altă imagine a „artei viitorului", dar şi la o despărţire a poziţiilor lor. Se ştie, Nietzsche, vedea originea tragediei în spiritul muzicii, în timp ce Wagner concepea izvorul muzicii în dramă. Deci, din respect pentru domeniul de manifestare al celuilalt, fiecare va deplasa punctul de geneză. Dar, faptul grav rămîne acela al conţinutului acordat, în parte, termenului „muzică". Muzica pe care o dorea filozoful, îşi avea modelul în viguroasa artă dionisiacă, cu atributele ei revitalizante care să modeleze pe viitorul „supra-om". Muzicianul atingea însă, punctul cel mai înalt al evoluţiei artei sonore din timpul său, o artă — pentru a ne adresa categoriei stabilite chiar de Nietzsche — prin excelenţă apolinică. Esenţa demobilizantă a muzicii lui Wagner, muzică ineficace din punctul de vedere etic al filozofului, nu i-a putut scăpa în cele din urmă lui Nietzsche.

Constatînd corespondenţa dintre mobilurile literare şi cele strict muzicale, ce au hotărît apariţia timpului muzical lent în drama wagneriană, va fi mai greu să stabilim primordialitatea unui mobil sau altul. Sîntem în prezenţa unei complexe şi aproape indescifrabile interferenţe cauzale. Dacă gîndirea abstract-muzicală — este cert — prevala la Wagner, nu putem totuşi să ne-o închipuim ca fiind singură determinantă, ca neacţionînd specific în virtutea unor comandamente, nu mai puţin speciale, de ordin semantic-literar.

Oricare au fost pentru creaţia lui Richard Wagner premizele reale — istoric statornicite — „înţelegerile greşite" ale altor forme de artă, acţiunea volitivă raportată la o sinteză a artelor, ele s-au strîns într-un mănunchi de consecinţe, dintre care cea mai importantă este aceea a timpului muzical. Proiectat nu numai asupra epigonilor, asupra viziunii stilistice a urmaşilor imediaţi, acest timp pe care îl înţelegem ca pe o complexitate de factori temporali-dinamici, de o esenţă în primul rînd interioară (*fapt ce nu exclude rolul direct evident al tempo-ului*) a căpătat o însemnătate crucială, pentru drumul sau drumurile alese de muzica contemporană.

Produs al unei arte ajunsă la apogeu, de un apolinic părîndu-i lui Nietzsche atunci fără ieşire, acest „tempo", trecut prin mulţimea experienţelor următoare a devenit un altceva, o nouă substanţă obligatorie pentru căutările noii muzici. Axiomatic ni se pare însă, că muzica zilelor noastre porneşte de la *acest* timp şi că oricît de negat ar fi wagnerismul în datele sale estetice, sau concret-profesionale, această realitate a timpului muzical, rămîne o constantă de gîndire, sensibilitate, realizare şi percepţie.

În opinia noastră timpul muzical lent, este o destul de răspîndită trăsătură a muzicii actuale. El se menţine ca o realitate, chiar şi atunci cînd se încearcă o reabilitare a tempo-ului clasic, (aşa cum a făcut-o neoclasicismul). Ceea ce mi se pare deasemenea demn de subliniat, este faptul că acest timp interior devine o dimensiune de gîndire la creatorul actual, fie că el i s-a revelat din contactul cu practica ambiantă, fie din necesitatea de a coordona mijloacele de limbaj (de unde, paradoxal, s-a ivit şi consecinţa desvoltării acelor elemente auditive, care ar putea crea senzaţia spaţiului în muzică).

În domeniul dramaticului, problema timpului ca mijloc scontat, se întîlneşte, pe noi planuri, cu timpul literar.

Fie şi numai din necesitatea de a rupe odată şi odată cu timpul wagnerian, dacă nu lent, ci „prea lent", timp care intervine şi cu unele inevitabile ticuri stilistice (mă gîndesc la Strauss), noul compozitor de operă ar putea eventual să reconsidere unitatea „aristotelică" a unităţii celor trei principii : de timp, cadru şi acţiune. În acest caz, auxiliul preţios provine din partea a ceea ce numeam refacere a muzicalităţii intrinsece a stilului de operă, chiar a preluării conştiente a stilului barocului şi clasicismului, sau a subiectelor din epoca de glorie a comediei, cu dinamica ei acidă şi tipologiile ei umane oarecum schematizate, ce nu permit analize prelungite a proceselor interioare.

Clar-obscururile şi sugestivităţile simbolismului, însingurările expresionismului, ideile turburătoare ale bergsonismului cu privire la duratele interioare „reale", opuse

„ficțiunilor" (abstracțiunilor) timpului fizic și matematic au izvorît oarecum din artă, s-au exprimat la Bergson în imagini metaforice pregătind viziuni noi în toate domeniile. Astfel, opera nouă se poate regăsi în conceperea timpului ei cu teatrul unui Becket sau Ionescu, sau, tot atît de bine, cu experiențele cinematografului.

Răsturnările succesiunilor dramatice obișnuite (din trecut spre prezent) suprapunerea amintirii peste clipa vizibilă, acțiunile paralele (practicate încă de romanul realist), redimensionarea momentelor prin dilatarea unora și contragerea sau eliminarea altora în pofida dinamicii prin creșteri — puncte culminante — descreșteri (corespunzătoare viziunii dialectice de tip hegelian) sînt numai unele dintre procedeele ce se pot suprapune și concilia cu timpul muzical. Acest timp, care la rîndul său numai consideră obligatorie logica clasică a dinamicii formelor și succesiunilor din cadrul limbajului.

Nu este o simplă întîmplare că, pe de altă parte, atenția compozitorilor a fost atrasă de o formă de artă sincretică bazată pe o altă esență și măsură a timpului: *teatrul extremului orient* (opera chineză clasică, numită și opera pekineză, teatrul japonez aristocratic, Nô și cel burghez, Kabuki, dansul indian, etc.). În acest gen de spectacol simbolul înlocuește aproape total fabulația concretă, personajele au ceva din tipicul eroilor din basme — reprezentînd caractere-categorii (binele, răul, viața, moartea, gingășia, hidosul, etc.) creionate pînă la descărnare prin purtarea măștilor și prin machiaj. Acțiunea acestor spectacole este epică și una petrecută de multe ori în amintirea eroului sau prin apariția pe scenă a fantomelor (răsturnări ale succesiunii faptelor, ca în cinematograful de avangardă, sau mai bine zis o neobligativitate interioară, organică a cauzalităților temporale așa cum le concepe europeanul). Este interesant de constatat că păstrînd caracterul epic al produsului artistic, teatrul extremului orient „dramatizează" fără a face un salt într-un alt stadiu, precum odinoară l-a înregistrat arta vechilor greci, trecînd de la epopeea homerică la tragedie.

Muzica acestor spectacole ar putea interesa prin ea însăși pe compozitorii actuali. Astfel, opera pekineză reduce aproape toată muzica instrumentală la intervenția percuției, dar o percuție bogată și rafinată, iar cîntul solistic utilizează efectele cele mai neașteptate și o emisiune în falset, stranie, îndepărtată de firesc. Teatrul japonez, Nô și Kabuki, alături de percuție opune melodii improvizatorice, ale cărei variații se realizează după legi stricte, asemeni *mugam-ului sau makam-ului* din lumea arabă.

Sincreticul bogat (în opera pekineză actorul trebuie să fie și dansator și acrobat), un sincretic îndelung verificat și ajuns, de aceea, la formule înghețate, se asociază efectelor muzicale de care vorbeam, după un sentiment al timpului cu totul specific. Acest timp „național" a devenit un mijloc de individualizare, de pildă a muzicii japoneze contemporane, și nu în primul rînd al celei de operă, cît mai ales al muzicii instrumentale, cu rezultate remarcabile. De la afirmația lui Alfredo Casella că, viitorul operei europene ar sălășlui în preluarea acestor îndepărtate modele, desigur că mulți dintre compozitorii actuali nu au rămas indiferenți față de mijloacele și temporalitatea formelor de artă amintite. Ar fi prematur însă — cel puțin pentru autorul acestor rînduri — a considera, în concret, care sînt roadele unui atare împrumut pentru stilul operei noastre. Aceasta rămîne încă o problemă de viitor.

Aspectele puține asupra cărora ne-am oprit, dintre care acelea legate de „remuzicalizarea" discursului în operă și de noul raport dintre dramă și muzică pe temeiul unei alte desfășurări temporale decît cea dominantă în opera tradițională, constituie puncte de plecare pentru o discuție infinit mai amplă și diversificată privind destinul, atît de controversat, al operei contemporane.

FESTIVALURI ȘI CONCURSURI

iunie 1968:

Montreal (Canada); a IV-a ediție a Concursului internațional de pian.
1.6—18.6.1968

Leipzig (R.D. Germană): al III-lea Concurs internațional J. S. Bach (pian, orgă, canto, vioară).
5.6.—20.6.1968

Zürich (Elveția): Săptămînile festive internaționale.
6.6.—2.7.1968

Augsburg (R.F. a Germaniei): a 17-a ediție a Festivalului „Mozart", organizat de „Deutsche Mozart-Gesellschaft".
8.6.—13.6.1968

Stutgart (R.F. a Germaniei): Concursul instituțiilor muzicale de învățămînt superior (lied, duet, canto/pian, pian, violă).
10.6.—12.6.1968

Amsterdam, Haga, Rotterdam, Scheveningen (Olanda): Festivalul olandez.
15.6.—9.7.1968

Constanza (Elveția): a XIX-a ediție a Zilelor muzicale internaționale.
19.6.—20.7.1968

Bath (Anglia): Bath-Festival.
19.6.—30.6.1968

München (R.F. a Germaniei): Festivalul Bach.
22.6.—30.6.1968

Nürnberg (R.F. a Germaniei): a 17-a ediție a Săptămînii internaționale a orgii, inclusiv Concursul internațional de orgă.
23.6.—1.7.1968

's-Hertogenbosch (Olanda): a 7-a ediție a cursurilor de vară pentru vocaliști.
23.6.—30.6.1968

Stuttgart (R.F. a Germaniei): Festivalul asociațiilor corale germane.
27.6.—1.7.1968

Meslay (Franța): Festivalul muzical al Turenei.
28.6.—30.6.1968 și 5.7.—7.7.1968

Salzburg (Austria): Săptămînile europene ale muzicii de cameră.
30.6.—6.7.1968

Köln (R.F. a Germaniei): a XII-a ediție a Academiei de vară pentru coregrafie.
30.6.—15.7.1968

iulie 1968

Salzburg (Austria): Cursurile de vară ale Institutului „Orff".
1.7.—13.7.1968

Haarlem (Olanda): Academia de vară pentru organiști.
7.7.—26.7.1968

Dubrovnik (Iugoslavia): Festivalul muzical.
10.7.—25.8.1968

Breukelen (Olanda): Săptămîna internațională a harpei.
12.7.—19.7.1968

Atena (Grecia): Festivalul atenian.
15.7.—15.9.1968

München (R.F. a Germaniei): Festivalul de operă.
16.7.—10.8.1968

Pécs (Ungaria): Cursurile internaționale pentru tineret (muzică de cameră, orchestră, cor).
17.7.—1.8.1968

Verona (Italia): Festival de arenă.
18.7.—18.8.1968

Budapesta (Ungaria): al II-lea Seminar Bartók.
20.7.—4.8.1968

Bayreuth (R.F. a Germaniei): Festivalul Richard Wagner.
25.7.—28.8.1968

Salzburg (Austria): Festival.
26.7.—30.8.1968

august 1968

Menton (Franța): a 19-a ediție a Festivalului muzical.
1.8.—25.8.1968

Bayreuth (R.F. a Germaniei): Întîlnirea internațională de tineret muzical.
7.8.—29.8.1968

Lucerna (Elveția): Săptămînile festive muzicale.
15.8.—8.9.1968

Gant, Bruxelles, Loewen, Brugge (Belgia): Festivalul de toamnă al Flandrei.
15.8—25.9.1968

Salzburg (Austria): Săptămînile austriece ale muzicii de cameră.

Concertul pentru pian și orchestră de coarde de Dan Constantinescu

de Dan Buciu

Dan Constantinescu nu intră în categoria creatorilor care stîrnesc polemici aprinse, lansează mode sau impresionează printr-o aparent pregnantă personalitate. Străin de orice artificiu muzical sau extraartistic, el s-a adresat cu precădere acelei branșe a artei sunetelor capabile să răspundă cît mai complet severelor sale exigențe : muzica de cameră. Dan Constantinescu reprezintă o îmbinare ideală dintre gîndire și sensibilitate, între actul intelectual conștient și intuiție artistică ; iată motive care l-au ținut departe de orchestra înclinată uneori către efectele exterioare, lipsite de fond, motive care l-au determinat să prefere gruparea a cîtorva instrumente, cel mai ades două, dintre care unul de obicei pianul din ale cărui secrete se pare că nu i-a scăpat nici unul. Problemele de echilibru, dozaj, culori timbrale, reduse în cazul muzicii de cameră la esență, au putut fi astfel lesne subordonate unicului deziderat : realizarea unei substanțe muzicale de elevată ținută. Sobrietatea gîndirii și rafinatul simț artistic și-au găsit frumoase împliniri în sonatele pentru pian, vioară și pian, flaut și pian sau trio-ul pentru vioară, clarinet și pian plus vibrafon. Preocupat de găsirea unor modalități de expresie cît mai apropiate propriei naturi, Dan Constantinescu face investigații în domeniul dodecafonic și serial (sonatele sus amintite, la care se va adăuga ulterior și cea de clarinet și pian) și de asemenea explorează și posibilitățile unui aleatorism parțial în trio (compozitorul oferind numai anumite libertăți interpreților pentru o mai naturală execuție a piesei). Elementele seriale (prezente și în concertul pentru pian și orchestră de coarde) își vor găsi treptat complementul paradoxal în cele aleatorice, sinteze originale fiind realizate în ultimele sale lucrări (cele două cvartete).

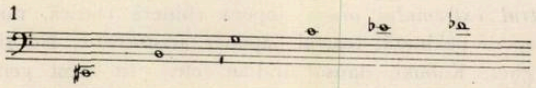
Concertul pentru pian și orchestră de coarde încearcă tocmai o tatonare a aparatului orchestral, compozitorul preferînd utilizarea grupului cel mai omogen — corzile. Este poate o primă încercare de reîntoarcere la orchestra folosită de Dan Constantinescu în lucrările mai timpurii ca poemul simfonic „Toma Alimoș" sau „Partita pentru orchestră". Aspectul lucrării este sobru, parfumul muzicii de cameră făcîndu-se simțit adeseori atît în frecventele intervenții ale corzilor soli cît și din ținuta generală muzicală.

Concertul este alcătuit din trei părți care nu prezintă însă alternanța tradițională de tempi, aducînd una aparte : Andante — Allegro — Moderato.

La baza lucrării stă o serie astfel construită încît să permită autorului anumite procedee de travaliu.

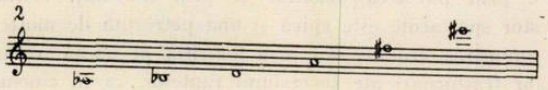
Primul tronson de 6 sunete este alcătuit din intervalele de 7 m, 6 m, 4 p, 3m, 2m

1



căruia îi corespunde un al doilea tronson dedus din răsturnarea intervalelor deja enunțate : 2 M, 3 M, 5 p, 6 M, 7 M

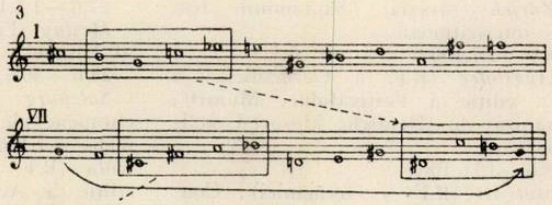
2



Această structură interioară precisă va permite compozitorului utilizarea unor tronsoane de patru sunete comune între diferitele transpoziții ale seriei inițiale, prin aceste legături stabilindu-se traseele melodice. Notele comune vor ieși în afară, constituind liniile melodice complementare sau elementele acordice.

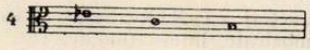
Începutul utilizează transpoziția inițială care prin intermediul tronsonului si-sol-do-re diez va face legătură cu transpoziția a șaptea. În continuare va fi utilizat tronsonul de legătură si bemol — la — fa diez — do diez, etc.

3



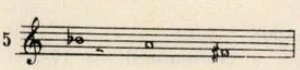
Violina I solo va aduce elementele melodice rămase din transpoziția inițială, pe care le va continua apoi cu cele din transpoziția VII ș.a.m.d Viola solo va intona o celulă melodică preluată din tronsonul comun.

4



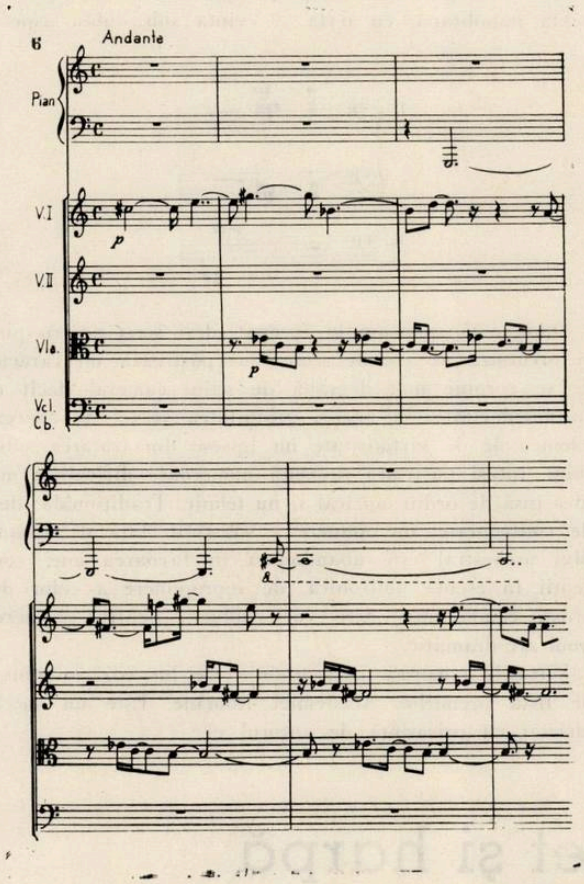
celulă ce va fi curînd adusă în forma recurentă (în transpoziția VII) de vioara a II-a solo.

5



Notele sol (din primul tronson) și do diez (din cel de-al doilea) vor fi încredințate pianului.

Iată de altfel cum arată începutul concertului.



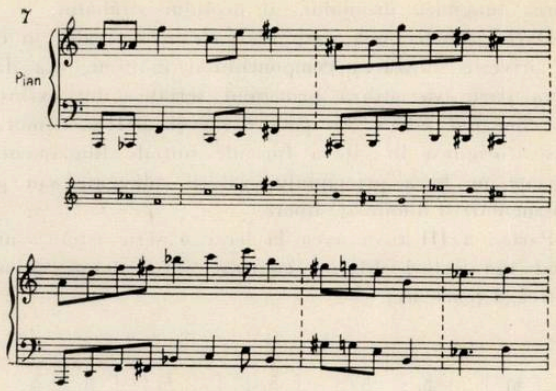
Celula melodică intonată de violă va constitui fundamentul intervalic al majorității tronsoanelor comune. Apariția ei obstinată (în stare directă, răsturnare sau recurență) o va erija în postura de motiv generator, intonarea ei avînd un adevărat rol de sudură muzicală a părții I-a și a întregii lucrări ; un principiu devenit clasic dar folosit cu un extrem rafinament și subtilitate de Dan Constantinescu.

Prima parte îmbracă veștmîntul unei forme tripartite. Pe principiile enunțate deja, sonoritățile cîștigă încetul cu încetul în consistență (atît pe planul polifonic cît și cel al intensității), această secțiune de introducere fiind urmată de una centrală în care pianul desfășoară mai întîi linii abrupte, în valori mici (treizeci doimi) iar apoi atacă un pasaj construit pe baze acordice ce conduce către o primă confruntare a instrumentului solist cu orchestra.

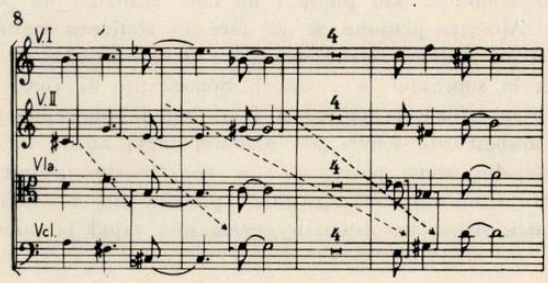
Repriza secțiunii inițiale, modificată, prezintă o sonoritate deosebită a corzilor (note ținute) față de secțiunea expozitivă.

Partea a II-a aduce Allegro-ul de sonată tradițional, însă într-o formă deosebită. Această sonată nu mai conține contrastele dramatice caracteristice formei clasice, ci prezintă un flux muzical continuu într-o permanentă evoluție.

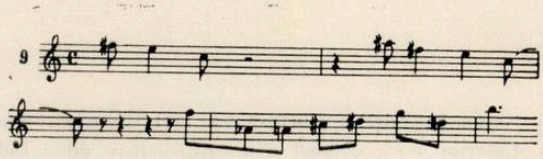
Tema inițială are afinități pregnante cu celula melodică generatoare.



Evoluția ei este permanent întreruptă de întrebările scurte puse de orchestră. Nu avem însă de-a face cu tradiționalul dialog solist-tutti, căci intervențiile orchestrei nu fac decît să întrerupă aparent desfășurarea muzicală a pianului. Armoniile corzilor vor rezulta dintr-un canon strict cu valorile augmentate sau diminuate.



O cadență a instrumentului solist va conduce către tema a II-a, unde pianul și orhestra își vor împleti polifonic planurile. Filiația melodică a acestei idei secundare cu prima (și implicit cu celula generatoare) este evidentă.



De altfel utilizarea termenului de temă este oarecum impropriu ; în afara celulei inițiale (care sugerează o ideie clasică prin pregnanța ritmico-melodică) nu putem vorbi de teme muzicale în accepțiunea dată în mod curent, ci mai degrabă de suprafețe muzicale ce-și revendică locul de tema I și tema a II-a. Fluența elementului ritmic este decisivă în această interpretare.

Evoluția nu se face printr-o îngroșare exagerată a materialului ; ea urmează o curbă lină, cu mici fluctuații.

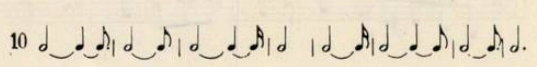
Repriza în oglindă apare în mod discret, „tema a II-a" fiind expusă de pian în augmentația ritmică peste un ostinato ce persistă din dezvoltare. Repriza secțiunii inițiale (tema I) se face prin inversarea planurilor (cel melodic în orchestră, cel armonic la pian).

Coda, extrem de concisă, prilejuește o reapariție a ideii principale în transpoziția inițială. Este un principiu nu tocmai depărtat de cel al variațiunilor (prezente tocmai prin utilizarea tehnicii seriale) și anume acela de îndepărtare de zona inițială pentru ca în final să fie

readusă tema sub forma incipientă pentru a demonstra parcă lungimea drumului, al ocolului străbătut.

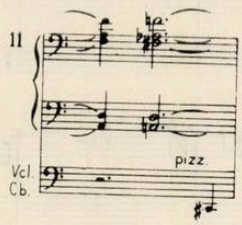
Dacă primele două părți erau stricte mai ales în ceea ce privește utilizarea componentului înălțime, cea de a treia parte va utiliza principiul serialismului extins și în domeniul ritmic. În partea I-a și a II-a ritmul își găsea originea în cîteva formule inițiale fundamentale, variate pe baza principiului valorii adăugate sau prin augmentări și diminuări libere.

Partea a III-a va avea la bază o serie ritmică utilizînd opt valori diferite cuprinse între doime și nota întreagă (exclusiv).



În afara seriei ritmice inițiale vor mai fi folosite serii deduse din ea prin scoaterea unei șaisprezecimi, a unei optimi și a unei pătrimi.

Folosind materialul serial (de înălțimi) din partea întîi, compozitorul va crea sonorități relativ statice la corzi prin acumulări sau pierderi de note realizînd un prim arc. Apariția pianului se va face în secțiunea centrală a părții, unde va mai persista, ca o reminiscență, o pedală în supraacut la vioara I. Sonoritățile de coral ale corzilor (aluzie la partea a II-a) vor fi contrapunctate de arabescurile sonore ale pianului (deja auzite în cadența din prima parte) care se vor transforma într-un motiv ritmico-melodic pregnant preluat din dezvoltarea sonatei. Acest arc dramatic revine însă rapid la punctul de plecare și este reluată în mișcare contrară toată secțiunea inițială (la care se adaugă și pianul în registrul grav). Nota inițială a seriei (do diez acum notă finală) se va impune ca un centru sonor, armoniile pianului întărind această impresie (un acord ce sugerează sexta napolitană, cu terța și cvinta sub dublu aspect).



După cum spuneam la început, deși scris pentru pian și orchestră de coarde, concertul păstrează un caracter ce se apropie mai degrabă de stilul cameral decît de spectaculozitatea și uneori gratuitatea scenei de concert. Elementele de virtuozitate nu lipsesc din tratarea solistului, totuși partitura prezintă numeroase dificultăți mai ales însă de ordin muzical și nu tehnic. Tradiționala ideie de confruntare, de opunere a solistului față de ansamblul orchestral este abandonată în favoarea unei concepții în esență polifonică, de suprapunere a celor doi „foști combatanți" care vor conlucra pentru obținerea unui arc dramatic.

Virtuțile muzicale indiscutabile ale lucrării au adus-o pe lista premiilor Academiei Române. Este un succes meritat cu prisosință de autorul ei.

Sonata pentru clarinet și harpă de Bogdan Moroianu

de Ileana Rațiu

În forma sa inițială, lucrarea a fost destinată harpei solo. Ulterior compozitorul a transformat-o, adăugîndu-i clarinetul. Îmbinarea celor două instrumente apare inedită în literatura noastră de cameră ; în ciuda unui contrast timbral destul de acuzat (a se compara, de pildă, cu clasica îmbinare dintre flaut și harpă), asociația se dovedește viabilă, putînd îmbogăți astfel resursele genului.

În creația lui Bogdan Moroianu această sonată reprezintă o reușită prin varietatea sa melodico-ritmică și prin echilibrul construcției. Sînt, poate, trăsăturile ce definesc stilul compozitorului care, prin tot ce a prezentat pînă acum, a dovedit sobrietate și exigență față de sine însuși.

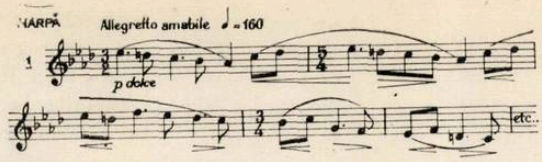
Melodismul este un element de seamă al acestei lucrări. Insistența asupra unor anumite motive, transfigurarea lor, derivarea unor teme din altele, ducînd pînă la crearea unor grupe de teme — toate acestea conferă sonatei claritate și totodată unitate. Acestor trăsături ale elementului melodic li se adaugă și o ritmică variată, capabilă să atribuie uneori temelor aspecte noi, pregnante. Asimetria ritmică, frecventa schimbare de accente (și de măsuri deci), împrumutate din muzica noastră populară, folosite spontan, cu naturalețe, dau sonatei fluiditate, calitate ce se datorește, în aceeași măsură, și caracterului melodic variat al temelor.

Coloritul modal — prezent mai ales în părțile extreme —, o altă trăsătură a stilului compozitorului, are, de asemenea, un rol important în lărgirea sferei tonale în care evoluează întreaga lucrare. Modurile au aici stabilitate, instalîndu-se pe mari suprafețe și păstrînd între ele relații armonice corespunzătoare schemelor clasice.

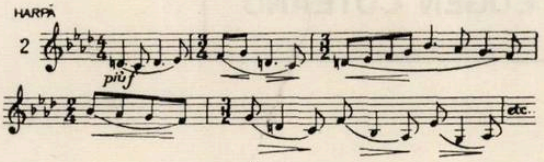
Din urmărirea analizei se vor putea trage și alte concluzii referitoare la trăsăturile stilistice ale compozitorului.

Prima parte, *Allegretto amabile* — după părerea noastră, cea mai reprezentativă, — evoluează într-un climat liric, cu unele acumulări de tensiune ce pregătesc punctul culminant. Temele se disting prin cantabilitate și întreaga construcție apare echilibrată, judicios proporționată.

Ideea inițială a temei principale (expusă la început de harpă și apoi preluată de clarinet) este un pentacord lidic descendent, repetat de două ori, într-o ritmică variată :

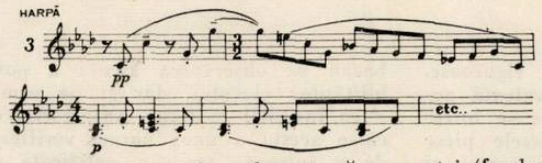


Cea de a doua idee, de data aceasta cu profil ascendent, apare ca o replică a celei dintîi, păstrînd structura ritmică și modală :

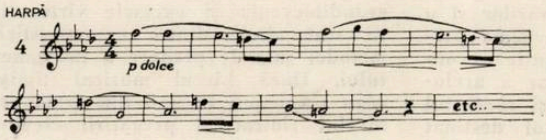


În preluarea de către clarinet a acestei a doua idei intervine o adăugire ce-i amplifică rolul și conduce, printr-o modulație bruscă (**La bemol** lidic — **re** minor), la reluarea primului element, într-o ipostază diferită.

O scurtă tranziție, cu abundență de contratimpi și sincope și cu salturi caracteristice de octavă :



face legătura cu cea de a doua temă a sonatei (**fa** doric), mai liniștită, de asemenea cantabilă, avînd o structură acordică :

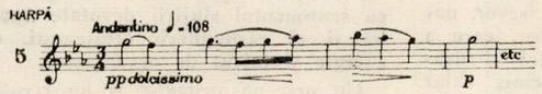


Între tema principală și cea secundă se păstrează raportul exact al tonalităților relative, atît pe plan tonal, cît și modal.

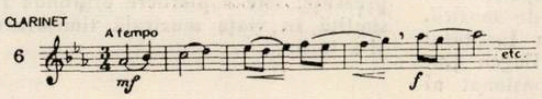
Tratarea variată a temelor de bază precum și aducerea episodică a unei idei melodice noi constituie dezvoltarea sonatei, secțiune relativ concisă.

Reexpoziția, construită după principiul reluării în oglindă a celor două teme, are loc la început, în mod neașteptat, în tonalitatea temei secunde ; aceasta va suferi apoi modulații, pentru a conduce, fără altă tranziție, la reexpunerea temei principale. Coda, punct culminant al acestei părți a lucrării, reia elementul inițial al primei teme și, printr-o mare creștere de intensitate, se încheie cu accente luminoase, pline de energie.

Partea a doua — *Andantino* (un lied monotematic) — se caracterizează prin diatonismul său deplin, netulburat de nici un element străin de tonalitatea *do* minor. Prima frază a temei sale unice :



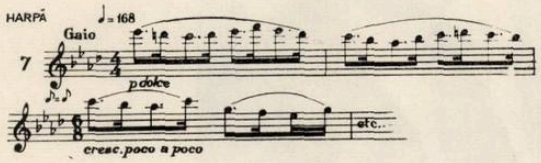
ca și a doua :



sînt evident înrudite, formînd un amplu arc melodic. Intenția de tratare contrapunctică a temei, cu suprapuneri și îmbinări de fragmente melodice trecînd de la un instrument la altul, dă acestei părți un echilibru și o seninătate odihnitoare. Creșterile dinamice din episodul median nu aduc propriu-zis un contrast, iar încheierea *Andantino*-ului creează impresia îndepărtării, pentru a se stinge în sonorități abia perceptibile.

Finalul *(Gaio)* are formă de sonată, cu elemente și caracter de rondo.

Prima temă, cu un ritm punctat continuu, prezentată mai întîi în canon de către cele două instrumente :



readuce tonalitatea *La bemol* lidic, ca în prima parte a sonatei. Un al doilea element al temei o amplifică și-i dă un aspect ritmic nou, nepărăsindu-i însă tonalitatea. O nouă idee, schițată de harpă în acorduri, într-o nuanță diafană *(p dolcissimo)*, cu toată întinderea sa, joacă un rol de punte.

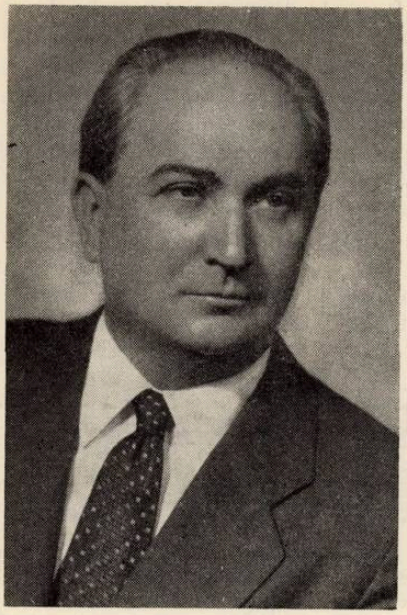
Tema secundă de largă respirație apare în *forte* și se caracterizează prin accente pe numeroasele sale sincope, cu continue schimbări de măsură.

Dezvoltarea, destul de concisă, începe, cum este normal într-un rondo-sonată, prin apariția mai întîi identică a temei principale.

Ca și în prima parte a lucrării, repriza se face începînd cu tema secundă, iar tema principală care-i urmează constituie de fapt o codă. Aceasta ar putea fi considerată o concluzie a întregii lucrări, deoarece în ea tema principală a finalului, cu ritmul ei caracteristic, se contopește cu tema inițială a sonatei. Sau, altfel spus, acest moment conclusiv ne relevă faptul că tema-refren din final derivă din melodia de debut a lucrării.

Cîteva cuvinte despre folosirea celor două instrumente. Compozitorul acordă rol egal clarinetului și harpei, încadrîndu-le într-un stil cameral sobru, lipsit de virtuozitate ostentativă. Harpei i se încredințează uneori teme pentru redarea cărora este necesară o gamă variată de posibilități tehnice. De asemenea, momentele acordice sau arpegiate, specifice instrumentului, sînt bine exploatate. Datorită amplelor suprafețe diatonice (de pildă întreaga parte lentă) nu se pun prea grele probleme de pedalizare. Clarinetul (în *Si bemol*) are, aproape în permanență, rol tematic, folosind întreaga sa întindere.

Lucrarea a fost prezentată în primă audiție (în interpretarea harpistei Mariana Teclu și a clarinetistului Ștefan Pralea Blaga) la sfîrșitul anului 1967, deci 12 ani de la crearea ei. Desigur că, în asemenea condiții, ea nu poate fi revelatoare decît pentru respectiva fază de creație a compozitorului. Dat fiind că muzica românească a înregistrat, de atunci, o apreciabilă evoluție, așteptăm cu legitim interes lucrări ce reflectă preocupările prezente ale compozitorului. Bogdan Moroianu, autor al mai multor lucrări simfonice și de cameră, instrumentale și vocale, rămîne încă prea rar prezent în viața de concert. O compoziție ca *Sonata pentru clarinet și harpă* ne întărește convingerea că și alte pagini muzicale ale sale sînt demne de a intra în repertoriul nostru curent.



EUGEN CUTEANU

La 18 martie a.c. a încetat din viaţă, după o grea suferinţă, profesorul şi compozitorul Eugen Cuteanu.

S-a născut la 28 decembrie 1900 în oraşul Deva. După ce şi-a desăvîrşit studiile muzicale la Conservatorul din Cluj cu Augustin Bena, Martian Negrea şi Romulus Cionca, s-a dedicat carierei didactice şi compoziţiei. S-ar fi împlinit, la anul, patru decenii de cînd drumul în artă al lui Eugen Cuteanu s-a legat definitiv de Banat şi de Timişoara. Fiul plaiurilor hunedorene a găsit în provincia alăturată geografic, dar firesc continuată în grai, obiceiuri, în port şi în cîntec, un mediu propice aspiraţiilor sale, aşa cum le-a fost dat şi lui Vidu şi, nu cu mult înainte, lui Drăgoi, veniţi de dincolo de Mureş. Pentru Eugen Cuteanu, ambianţa de creaţie în care se impunea pregnant personalitatea lui Sabin Drăgoi, a însemnat nu numai îndemn de a compune dar şi direcţionarea principiilor estetice spre o muzică de adînc specific naţional. Cînd în 1929, Sabin Drăgoi a invitat la Timişoara pe tînărul compozitor şi profesor de vioară, avea în vedere întărirea contribuţiei profesionale şi ridicarea vieţii muzicale la nivelul vrednic de tradiţia cîntului anonim şi a corului bănăţean. Eugen Cuteanu s-a alăturat acestui ideal cu neprecupeţit entuziasm, fiind, de atunci, unul dintre fruntaşii mişcării culturale în acest colţ de ţară.

După primii paşi făcuţi în compoziţie, contactul cu amintita direcţie estetică declanşează interesul creatorului pentru muzica populară, făcînd din folclor piatra de temelie a operei sale. Încrederea fermă pe care generaţia sa a manifestat-o faţă de autenticitatea, perfecţiunea şi frumuseţea produsului popular, constituie şi pentru Eugen Cuteanu o coordonată principală a viziunii sale asupra artei şi un punct de plecare în elaborarea tehnologiei : citatul folcloric, ca expresie a unei selecţii riguroase, ridicate la o treaptă echivalentă actului de creaţie. Acest crez se întrevede cu claritate în diversele piese consacrate viorii, în unele coruri şi în primele două suite pentru orchestră.

Maturizarea gîndirii sale creatoare aduce cu sine o mai mare complexitate a însăşi expresiei lucrărilor şi o trecere în faza creării de teme personale, pentru care o garanţie o constituie prezenţa în subsidiar a aceloraşi modele folclorice cît şi contactul de odinioară cu materialul destinat prelucrării. O siguranţă a mînuirii formei caracterizează modul de unificare a totalităţii mijloacelor, un mod ce apelează neîncetat şi fără dubii la legile clasice de construcţie.

Pentru oricine l-a cunoscut pe Eugen Cuteanu, muzica ultimilor ani îi apare ca o imagine a însăşi omului : optimism, energie nestăvilită şi generos cheltuită, un contaminant umor. Astfel, în lucrările recente, Suita a III-a pentru orchestră, Poemul eroic, Concertul pentru vioară (care şi-a găsit în Ştefan Ruha un atent şi sensibil interpret), Concertul pentru violă şi orchestră, lucrări înscrise în programele Filarmonicii „Banatul", ale Orchestrei Radioteleviziunii şi în acelea ale altor formaţii din ţară.

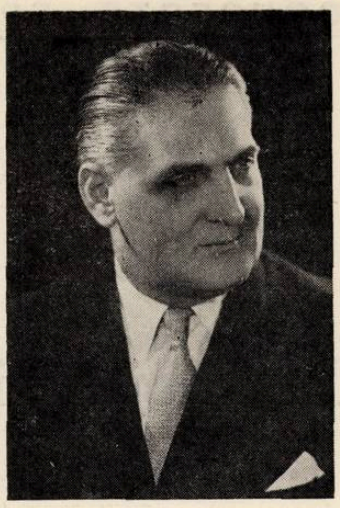
O a doua faţetă a personalităţii sale o constituie pedagogul. Şi pe acest tărîm, munca sa se aşterne pe o durată de peste un sfert de veac. Elevii săi din liceele timişorene şi-l amintesc ca pe un profesor sever, dar în acelaşi timp apropiat lor, care a ştiut să le insufle respectul şi dragostea pentru arta sunetelor, chiar dacă drumul lor în viaţă îi va duce mai departe de muzică. Încadrat în activitatea pedagogică de specialitate, succesiv la Conservatorul de muzică, la Liceul de muzică şi la Institutul pedagogic din Timişoara, Eugen Cuteanu a fost un dascăl pasionat al viorii. Principiile sale didactice se bazau pe observarea atentă a posibilităţilor elevului, dar şi pe urmărirea însuşirii continue, progresive, de către acesta a unor norme verificate de o întreagă tradiţie, verificate de profesorul însuşi de-a lungul întregii cariere. Respectul pentru litera partiturii (la care îl îndemna şi exigenţa compozitorului) şi tendinţa de a evita grandilocvenţa şi excesele virtuozităţii sînt altele dintre caracteristicile metodei sale de predare a instrumentului. Dacă Liceul muzical timişorean s-a impus în anii din urmă prin nivelul ridicat al pregătirii elevilor, faptul se datoreşte, şi nu în mică măsură, profesorului Cuteanu. Seriile de violonişti formaţi la clasa sa au împrospătat rîndurile membrilor orchestrelor noastre, iar dintre elevii săi cu solide cunoştinţe mulţi s-au îndreptat spre etapa următoare a conservatorului. Este impresionant amănuntul că, numai cu o lună înainte ca boala să-l fixeze iremediabil la patul de suferinţă, Eugen Cuteanu veghea cu atenţie şi cu dragoste părintească, în timpul celui de-al patrulea Concurs internaţional „George Enescu", împlinirea unuia dintre ultimile şi cele mai marcante talente pe care le-a pus în lumină munca sa pedagogică : violonista Cornelia Vasile, laureata Concursului de la Bucureşti.

Din anul 1956, Eugen Cuteanu a deţinut funcţia de secretar al Filialei din Timişoara a Uniunii compozitorilor, funcţie pe care a îndeplinit-o cu sentimentul slujirii devotate a artei şi al răspunderii cetăţeneşti, cu energie şi talent de organizator.

Un om, un pedagog şi un creator ce şi-a dovedit în momentele importante sau în activitatea de fiece zi prezenţa, este o pierdere profundă resimţită în viaţa muzicală timişoreană şi a ţării.

GH. F.

V. S. JIANU



Născut la Iaşi, la 19 decembrie 1904, Vasile Jianu este atras de muzică din fragedă copilărie.

În anul 1920 se înscrie la Conservatorul din oraşul natal, unde are ca profesor pe Alexandru Roşca la flaut, Sofia Teodoreanu-teorie şi solfegii, Alexandru Zira — armonie şi C. Georgescu — contrapunct şi fugă. Absolvă în 1926, cu diplomă de onoare.

În toamna aceluiaşi an ocupă — prin concurs — postul de prim flautist al orchestrei Operei şi Filarmonicii din Bucureşti cu care ocazie se remarcă drept un excelent flautist.

Se înscrie — pentru specializare — în cadrul Academiei de muzică la clasa de flaut condusă de Petre Elinescu şi la clasa de Contrapunct-fugă şi compoziţie a lui A. Castaldi.

V. S. Jianu se face cunoscut atît în calitate de prim flautist al orchestrei Operei şi Filarmonicei cît şi ca solist concertist.

Activează în cadrul „Asociaţiei concertelor de cameră" alături de profesori ai Conservatorului printre care: H. Hoerath, P. Niţulescu, J. Prunner, D. Simionescu. Adesea acompaniat la pian de George Enescu, marele muzician l-a preţuit ca pe unul din flautiştii cei mai înzestraţi ai timpului.

În însemnările sale memorialistice, V. S. Jianu subliniază : „Apreciat şi sfătuit de maestru, viaţa mi-a fost luminată de apropierea lui ; aceasta rămîne o cinste de neuitat şi una dintre bucuriile cele mai mari ale vieţii mele. Acest artist şi om excepţional mi-a limpezit dimensiunile uriaşe şi măreţia noţiunii „om". Mi-a fost întotdeauna aproape cu înţelegerea şi căldura sufletului său. Lui îi datorez încrederea în adevăr, în muncă şi artă. Repetiţiile şi colaborările cu care m-a cinstit mi-au fost şi îmi rămîn sprijin nepreţuit, iar sfaturile lui învăţătură trainică".

Mărturie stau două scrisori în care G. Enescu subliniază calităţile deosebite ale lui V. S. Jianu. Prima este adresată academicianului V. Tiţeica, preşedinte al Academiei Române, a doua lui Phillippe Gaubert, flautist şi compozitor francez.

Într-o cronică apărută în ziarul „Timpul" din 23 noiembrie 1938, Mihail Jora remarca : „Concertul de duminică dimineaţa ne-a adus una din cele mai frumoase ascultări ale Concertului de Mozart pentru flaut, datorită lui Jianu, prim flautist al Filarmonicii. Vasile Jianu este cu adevărat unul din cei mai străluciţi flautişti europeni"...

Una dintre cele mai de seamă realizări interpretative ale lui Jianu a fost Concertul nr. 2 în Re major pentru flaut şi orchestră de Mozart ; pe coperta partiturii respective stau mărturie aprecierile maeştrilor G. Enescu, Al. Alessandrescu, Th. Rogalski, A. Ciolan şi Laslo Somogy.

Munca artistică la pupitrul de flautist-solist în orchestra Filarmonicii şi a Operei din Bucureşti a atras atenţia unor muzicieni cu care a colaborat : Herbert von Karayan, Philippe Gaubert, Pietro Mascagni, B. Molinari, P. Monteux, Igor Stravinsky, Maurice Ravel, F. Weingartner, A. Cortot, Fr. Kreissler, Pablo Casals, Walter Gieseking, P. Mainardi şi alţii.

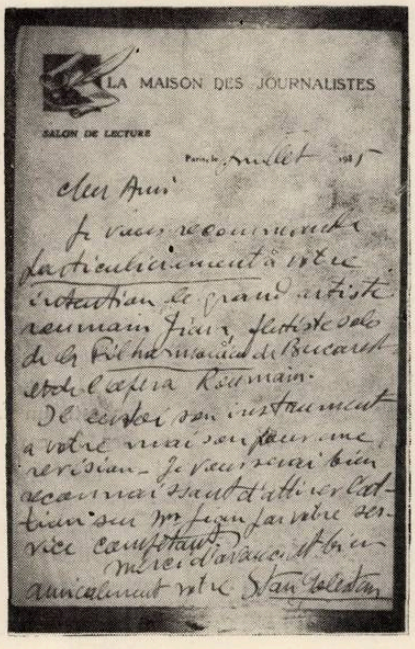
Dirijorul Herbert von Karayan într-o dedicaţie oferită lui V. Jianu cu ocazia concertelor date cu Filarmonica din Bucureşti în anul 1944 însemnează :

„Stimate Domnule Jianu,

M-am bucurat foarte mult de a vă fi cunoscut.

Măestria D-voastră artistică este mult mai mare decît faima creată în jurul D-voastră".

În ce priveşte promovarea muzicii româneşti, V. Jianu are un aport însemnat. În cadrul Radiodifuziunii a desfăşurat o activitate intensă. Chiar din anii de început ai instituţiei, a susţinut concerte în calitate de solist cu orchestra, recitale cu acompaniament de pian şi muzică de cameră, a înregistrat o seamă de lucrări, dintre care cele mai multe de compozitori români, printre care : G. Enescu, S. Golestan, T. Ciortea, L. Feldman,


LA MAISON DES JOURNALISTES

SALON DE LECTURE

M. Popa, V. Gheorghiu şi alţii.

A îmbrăţişat de asemenea lucrări ale compozitorilor străini pe care le-a înregistrat în ţară şi peste hotare cum sînt : Concertul pentru flaut şi orchestră de Iliev, Sonatina semplice de P. Eben, Concertul pentru flaut şi orchestră de S. Rianzov etc.

Turneele întreprinse în străinătate în calitate de solist i-au adus aprecieri elogioase.

Pe lîngă activitatea solistică. V. S. Jianu a desfăşurat şi o apreciată activitate dirijorală. Din anul 1943 a activat ca dirijor al Filarmonicii din Bucureşti şi al altor orchestre din ţară.

V. S. Jianu a depus o muncă valoroasă, timp de peste trei decenii în domeniul învăţămîntului artistic, ca profesor la clasa de flaut şi şeful catedrei instrumentelor de suflat de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti.

În scrisoarea amintită, Enescu spune : „V. Jianu este azi la noi singurul flautist cu adevărată şcoală modernă, iar tinerii flautişti să beneficieze de prilejul ce li se oferă pentru a face cunoştinţă cu tehnica flautistică nouă".

Absolvenţii clasei sale de flaut ocupă astăzi posturi de răspundere, atît în viaţa artistică cît şi în activitatea didactică.

Şcoala de flaut a maestrului român a fost cunoscută şi peste graniţe. Astfel, la clasa sa s-au specializat tineri flautişti veniţi din ţări străine ca : Bulgaria, Ungaria, Cehoslovacia, Argentina.

Pe lîngă activitatea didactică, V. S. Jianu a desfăşurat o muncă de creatie artistico-didactică, realizînd studii, piese concertante cu şi fără pian, pentru toate instrumentele de suflat precum şi lucrări de muzică de cameră.

Pentru activitatea ştiinţifică didactică a fost premiat în anul 1967 cu premiul Ministerului Învăţămîntului.

Încetarea sa din viaţă la 4 februarie 1968 înseamnă o grea pierdere pentru arta şi şcoala muzicală românească.

ION BELDI

Retrospectivă

Concertele orchestrei simfonice a Filarmonicii „George Enescu" au păşit „cu dreptul" în prima lună a primăverii prin suflul de robustă tinereţe şi vitalitate adus de un dirijor oaspete, italianul Massimo Freccia ; el a izbutit să alunge melancolia şi blazarea ce par să cuprindă uneori pe instrumentiştii noştri şi să ne ofere seri de muzică în adevăr captivante, cu programe mai mult sau mai puţin uzuale. Este un lucru ce îndeamnă la reflecţie : se întîmplă, adică, să întîlnim adesea programe care „sună bine" pe afiş, condimentate fiind cu cuvintele magice „în primă audiţie" şi chiar cu numele vreunui solist de presupusă reputaţie, dar care în sala de concert să ne lase cu sufletul cenuşiu, cuprins de o imensă plictiseală. Care este motivul ? Se poate ca primele audiţii să nu fi fost alese cu destul discernămînt şi să se numească contemporane numai pentru că, din punct de vedere strict cronologic, compozitorii respectivi au trăit sau trăiesc în veacul nostru : lucrările respective însă, nefiind reprezentative şi specifice, nu contribuie cu nimic la îmbogăţirea peisajului muzical, stîrnind în cel mai bun caz indiferenţa. Fenomenul l-am întîlnit, de pildă, în unele concerte ale Radioteleviziunii, în legătură cu anumite lucrări de orientare neoclasică sau neoromantică, care sună din păcate extrem de uzat şi convenţional, ca o *Simfonie* de William Walton sau chiar ca recent prezentatul *Concerto romano* de Alfredo Casella, fără să mai amintim aventuri mai vechi cu o simfonie de Charles Ives (— nu *a patra* care, ştie toată lumea, este extrem de interesantă —) sau cu un alt *Concerto* de orgă, prezentat de o solistă italiană, care ne-a lăsat o amintire, din punct de vedere al nivelului creaţiei şi interpretării, de *iremediabil* şi desuet *provincialism*.

Acesta ar fi, să spunem, păcatul de „birocratism al primelor audiţii". Altădată, interpretarea capodoperelor vechi sau noi este şi ea la fel de birocratică, nepermiţînd ascultătorului neavizat măcar să bănuiască faptul că în biata partitură se ascunde o vibraţie de viaţă autentică : în asemenea cazuri, respectivul mare clasic sau contemporan s-ar putea vedea oricînd acuzat de lipsă de talent, pentru că nu ne mişcă nici inima nici mintea : vinovaţi sînt însă cei pentru care parcurgerea respectivelor partituri a devenit o treabă ca oricare alta, făcută din obligaţie, întru satisfacerea anumitor forme. Ce surprize s-ar crea oare dacă în îndeplinirea normelor artistice ale soliştilor sau colectivelor muzicale s-ar lua în considerare doar acele manifestări care au antrenat efectiva *participare* interioară, dublată de o temeinică pregătire, a celor de pe scena lirică sau podiumul de concert !

Vrem să arătăm, adică, adevărul evident că nu se mai poate trece în nici un fel peste criteriul *calităţii* în viaţa muzicală. Solicitările omului modern sînt prea diverse şi multiple pentru ca el să-şi poată permite să-şi piardă vremea la concerte sau spectacole banale, mediocre, cenuşii ; lamentările despre oarecari fenomene de rarefiere a publicului vor putea fi luate în considerare şi analizate cu deplină obiectivitate abea cînd în instituţiile muzicale va exista conştiinţa că s-a făcut tot ce era omeneşte posibil pentru ca să se ridice sus de tot stacheta autoexigenţei, pentru ca fiecare minut de muzică oferit publicului să se desfăşoare la o intensitate care să-l facă de neînlocuit, dorit, aşteptat, invidiat.

Primordială este, deci, *calitatea* prestaţiei artistice, execuţia celei mai cunoscute simfonii de Beethoven putînd să se transforme în eveniment de rezonanţă mondială — dacă e cazul —, iar prezentarea celei mai captivante noi partituri riscînd să treacă neobservată, dacă nu este slujită de interpreţi cu chemare şi conştiinţă. Desigur că noutatea sau originalitatea programelor este un factor hotărîtor de atracţie, dar numai în măsura în care are acoperirea unei autorităţi de talent şi competenţă corespunzătoare pe plan interpretativ. Vrem să spunem, deci, că devine din ce în ce mai important nu numai *ce* se cîntă, ci şi *cum* se cîntă şi *cine* cîntă, iar publicul — şi e de dorit şi critica — se cuvine să demonstreze cît mai neabătută intransigenţă în această privinţă.

Revenind, după această lungă paranteză, la Massimo Freccia, să amintim faptul că încă în 1938 el se afirma la pupitrul Filarmonicii din New York, fiind remarcat și de Toscanini : dacă astăzi, după trei decenii, ni se înfățișează cu o asemenea vigoare interioară, înseamnă că este cu adevărat înzestrat cu capacitatea de a rezista uzurii și rutinei, de a se reînnoi neîncetat. Despărțite nu numai de trecerea secolelor dar și de esteticile fundamental diverse ale compozitorilor, lucrările unui Vivaldi, Berlioz sau Stravinsky s-au găsit reunite de tendința neostoită a dirijorului către maximă luminozitate, concizie, pregnanță, către *eficiența* gestului interpretativ ; chiar dacă, pe alocuri, un plus de transcendență nu ar fi fost de prisos, un asemenea „om de acțiune" al baghetei, meridional în sensul unei expansivități directe, de bună calitate, nu se putea să nu ne cucerească.

După două săptămîni, un tînăr spaniol, Enrique Garcia Asensio, — care ne interesează și prin faptul că este un exponent al roadelor măiestriei pedagogice cheltuite din plin de Sergiu Celibidache asupra noii generații de șefi de orchestră — ne-a apărut la pupitrul „Filarmonicii" cu siguranță drept mai mult decît o promisiune, o *certitudine* de talent în plină înflorire. Am rămas în primul rînd cu amintirea unei extrem de însuflețite redări a *Simfoniei a II-a* de Schumann, demonstrație convingătoare a faptului că noblețea substanței muzicale din lucrările orchestrale ale învolburatului maestru romantic este de natură să risipească falsa tradiție de îndoieli asupra valabilității lor în ce privește forma sau instrumentația. Dimpotrivă, neuzate de cîntări prea îndelung repetate, Simfoniile de Schumann își dobîndesc, în versiuni ca acestea, un aer de mireasmă primăvăratecă înviorătoare. În afară de amuzamentul de a afla în uvertura *Los esclavos felices* de Juan Hrisostomo Arriaga produsul unui confrate spaniol al vervei lui Rossini, programul respectiv ne-a prilejuit și reîntîlnirea cu Valentin Gheorghiu, interpretînd o lucrare înfățișată de el pentru întîia oară, *Concertul în re minor* de Mozart ; versiunea eminentului nostru pianist s-a caracterizat printr-o îmbinare de bărbăție și ușor sentimentalism, ca o undă de gingășie accentuată față de geniul maestrului de la Salzburg, matur și adolescent totodată.

Pregătiți sufletește de audierea unor înregistrări de mare reputație, ne-am dus să-l ascultăm într-un concert al Radioteleviziunii pe pianistul Witold Malcuzynski. Dar „la pomul lăudat..." ; anvergura unor sonorități, darul de a crea tensiune în punctele culminante ne-au sugerat cîte ceva din ceea ce a putut să-i aducă, cu decenii în urmă, faima. Dar în totul, viziunea mai mult decît „aproximativă" asupra textului și a purității redării acestuia, dezechilibrul interior manifestat aproape frază de frază, ne-au lăsat un gust amar. Deci, din nou : nu luați calitatea înregistrărilor pe bandă sau disc decît ca un criteriu foarte general de orientare asupra prezenței *în sală* a unui artist.

Dimpotrivă, un alt solist polonez, organistul Joachim Grubich, ne-a făcut o excelentă impresie, în pofida faptului că acel *Concerto romano* de Casella pe care l-a prezentat ne-a apărut prăfuit, supradimensionat, lipsit de adevărat interes ; i-a fost de ajuns doar un splendid *Coral* de Brahms pentru a ne dovedi, în bis, că este un artist de autentică vibrație. În cazul acesta, discul lui Joachim Grubich difuzat de „Electrecord", o înregistrare la celebra orgă de la Oliva-Gdansk, în care este parcurs un repertoriu admirabil, de la Bach la Messiaen, este mai concludent decît concertul la care am asistat pentru realele posibilități ale oaspetelui. Ce bine ar fi să-l reauzim într-un recital !

Am ascultat cu interes *Concertul pentru orchestră de coarde* de Mircea Chiriac, prezentat la Radioteleviziune de către Emanoil Elenescu. Departe de noi gîndul de a tenta o adîncire analitică a primelor audiții în cadrul generalității unei „retrospective" ca cea de față. Am rămas însă cu impresia că această lucrare a lui Chiriac tinde către universalizarea unui limbaj axat, într-o etapă anterioară, mai mult pe amănuntul pitoresc și evocator. Este, adică, o evoluție vădită către o creație mai organic integrată unor tendințe stilistice caracteristice, într-o anumită etapă, istoriei muzicii veacului nostru, fără a se estompa credința compozitorului în valențele permanente ale melosului folcloric românesc.

La pupitrul Orchestrei de studio a Radioteleviziunii, Ludovic Baci — consecvent și fidel propagator al creației lui Anatol Vieru — ne-a prezentat cea mai recentă creație a compozitorului, *Odă tăcerii*, strict contemporană cu *Treptele tăcerii*, a cărei primă audiție a avut loc la Washington. Pentru înțelegerea lucrării, a structurii ei, a tehnicii folosite de compozitor, de mare utilitate este lectura reușitului text din programul de sală, scris de Liviu Glodeanu și în aceeași măsură interviul prin care, la microfon, Vieru dădea amănunte semnificative despre sensul expresiv al muzicii. În treacăt fie zis, oridecîteori se face, în paginile revistelor de specialitate, analiza unei noi lucrări de o factură mai deosebită, ar fi util să se reproducă, dacă acesta a fost formulat, punctul de vedere al compozitorului, fie după stenogramele din cenaclurile Uniunii Compozitorilor, fie după interviurile radiofonice etc. —, aceasta constituind o sursă de informare de necontestată autenticitate, în fond mai prețioasă decît inevitabil subiectivele și sumarele aprecieri critice : „mie mi-a plăcut, găsesc că este cea mai bună lucrare a respectivului" sau „n-am priceput nimic, asta nu e muzică" sau „e bună, dar... mai are și lipsuri, colo și colo", asemenea judecăți *definitive* fiind formulate după o primă audiție, în care nu se știe uneori dacă interpretarea lucrării era de natură să o servească, sau dimpotrivă.

În măsura în care se poate exprima o părere concludentă asupra unei muzici care te impresionează dintru început prin ineditul climatului și al mijloacelor, îmi exprim preferința personală pentru ceea ce am putea numi secțiunea a doua a *Odei tăcerii*, în care suprapunerea unor — să le spunem — străfulgerări sonore scurte pe fondul unor zumzete îndelungi generează o atmosferă de o expresivitate aparte ; de asemenea, am rămas cu impresia — caracteristică pentru majoritatea lucrărilor lui Vieru, din perioadele creatoare mai recente — a unei extreme supleți, fantezii (— aci servită și de o amplă gamă timbrală —), într-un cuvînt a unei captivante și intense *mișcări* care antrenează, am spune, cele mai infime particule ale materiei muzicale. Dacă interesul acelei acțiuni de „erodare" a unui acord extrem de complex în secțiunea inițială a lucrării este perceput — și în ce măsură — de către ascultător, dacă există unele lungimi sau dacă, în execuția de concert, suprapunerea surselor sonore înregistrate peste cîntul orchestrei din sală a fost realizată cu deplină eficiență, se mai poate discuta. Dar toate acestea, evident, cu o

documentare aprofundată şi la nivelul cuvenit considerării unei lucrări deosebit de pregnante a unuia dintre maeştrii muzicii noi din ţara noastră. În orice caz, adevărata bravură dovedită de dirijor şi orchestră în interpretarea lucrării merită o înaltă consideraţie.

În acelaşi concert, însoţite de un comentariu literaro-exotic cam încărcat, am ascultat fragmente din opera *Iulius Caesar* de Händel, din audierea cărora am desprins, alături de cunoscutele calităţi vocale ale unor solişti ca Octav Enigărescu şi Viorica Cortez Guguianu, că numai frecventarea stilistică asiduă a muzicii vechi (— Emilia Petrescu —) este de natură să dea rezultate în asemenea împrejurări. De altfel, ce ar fi ca Radioteleviziunea să încerce „montări" sumare ale unor fragmente din operele rar cîntate, evitînd monotona prezentare oratorială, care nu poate fi suportată totdeauna cu egală răbdare (mai ales cînd concertele se prelungesc cu o oră peste obişnuit) ?

La sala mică a Palatului au început, pare-se, să se mai îndesească recitalurile — şi în luna martie am avut satisfacţia de a asculta aci doi tineri pianişti, ceea ce este un fapt pozitiv. Primul dintre ei este Dan Grigore, unul dintre favoriţii publicului nostru, din plin înzestrat cu o naturaleţe tehnică atrăgătoare şi cu un dar tot atît de evident de a se apropia de stilurile cele mai variate. Cel mai mare serviciu care i se poate face în momentul de faţă este nu să i se cînte osanale — ştie el bine cît este de talentat — ci să i se cîntărească realizările şi deficienţele cu o balanţă cît mai sensibilă, care să-i dea şi lui posibilitatea să se autocontroleze şi să se perfecţioneze. Trebuie deci să spunem că prima parte a recitalului (— Mozart, Schubert —) nu ne-a satisfăcut, că am găsit adesea o atitudine de parcurgere maşinală a muzicii, depărtată de profunzimea omenească şi neplăcut apropiată de o mecanizare fără vibraţie. În asemenea momente, pianistul pare izolat de textul pe care îl cîntă. Să fie rezultatul tracului, al unei insuficiente concentrări, sau al unui studiu nu îndeajuns de aprofundat ?

În partea a doua a programului însă, Dan Grigore a fost, parcă, un altul. Fără îndoială că redarea muzicii maestrului Jora (— în cazul de faţă *Joujoux pour ma dame* —) îi stă la inimă şi îi mulţumim pentru fidelitatea, umorul fin şi discreţia cu care ne-a înfăţişat aceste adorabil-ironice miniaturi. De asemenea, redarea a patru splendide *Intermezzi* de Brahms, începînd mai cu seamă cu cel de al doilea, ne-a reamintit că tînărul pianist are şi resurse de poet al sunetelor, că ştie să construiască o tensiune emoţională, să scruteze un univers interior fermecător. Atunci ? Nu rămîne decît să fie consecvent cu el însuşi şi să-şi desăvîrşească propriile interpretări cu migală de bijutier, tinzînd tot timpul spre adevărul lăuntric al muzicii. Iar în Scriabin, de pildă, *(— Sonata a cincea —)* să nu uite că din pian trebuie să se înalţe vîlvătăile pasiunii şi coloritului aprins !

Krimhilda Cristescu, de partea ei, ne-a oferit un recital Beethoven, alcătuit din trei Sonate, din cele mai importante : *op. 31 în Mi bemol, Waldstein, Appassionata,* reamintindu-ne că este dintre naturile pianistice cele mai autentic dăruite pe care le avem. Însuşi atacul claviaturii are o autoritate, o plinătate impresionantă, „născută, nu făcută", *forte*-le putînd să ajungă orchestral fără sforţare, *piano*-ul păstrîndu-şi oricînd puterea de pătrundere. Ce-i lipseşte, deocamdată Krimhildei Cristescu ? Hotărîrea de a trece definitiv din zodia copilăriei în cea a maturităţii, de a nu mai „expedia" într-o viteză permanentă (ca de pildă în *Sonata în Mi bemol)* frumuseţile textului, de a zăbovi îndelung asupra problemelor de stil diferenţiat, frazare cizelată, de a-şi face o cultură pianistică atotcuprinzătoare ; interesant de semnalat că cele mai bune momente ale recitalului au fost acelea de temporară cufundare în lumea unor trăiri mai interiorizate (au fost clipe admirabile în concentrat — emoţionanta *Introduzzione* din *Sonata Waldstein*). Să generalizeze experienţa unor asemenea realizări, rămase deocamdată incidentale, şi atunci muzica mare *va trăi* cu adevărat sub degetele pianistei !

Ne-a făcut mare plăcere să urmărim, tot la Sala mică, o seară Beethoven oferită de cvartetul „Philharmonia" (— George Nicolescu, Teodor Ţincu, Alexandru Todicescu, Ştefan Metz —) care a cutezat, şi după cum s-a văzut cu deplin temei, să atace pieptiş dificultăţile ameţitoare de tehnică şi concepţie ale opusurilor tîrzii ale maestrului. Piesa cea mai grea — *Cvartetul în la minor, op. 132,* a fost şi cea mai bine cîntată, arcuirea largă a gîndului purtîndu-se peste întregul complex edificiu al acestui covîrşitor poem instrumental. Dar şi în *Cvartetul în Fa major, op. 135* s-a desprins seriozitatea intenţiilor, noblеţea drumului pe care s-au angajat cei patru tineri muzicieni. Imperfecţiuni pasagere de intonaţie nu ne pot abate de la deslușirea unui adevăr : acela că asemenea formaţii încep să ne vorbească din ce în ce mai convingător despre propăşirea activităţii de muzică de cameră, ajunsă într-o vreme (— să nu ne ascundem —) aproape la un punct mort. Dar este o propăşire la care nu se cuvine să asistăm impasibili, ci să o sprijinim din toate puterile, pentru că în ea stă unul din secretele organicei creşteri a culturii muzicale româneşti.

ALFRED HOFFMAN

Marea Missă în si minor de Bach la Filarmonica „G. Enescu"

Acum cîţiva ani, după un concert în care a fost prezentată *Missa în si minor* de Bach, un profesor de muzică, artist cu trup şi suflet, cu viziuni romantice — pentru el muzica încetează cu Richard Strauss — compozitor şi el, a exclamat entuziasmat : „Acum îl înţeleg şi pe Schönberg".

Oare ce l-a putut determina pe acest om cu vederi, să zicem, extrem de conservative să facă o asemenea afirmaţie ? Ce legătură ar putea avea Missa lui Bach cu muzica contemporană ?

Am meditat mult asupra acestor cuvinte rostite, poate, într-un moment de mare entuziasm, declanşat de măreţia muzicii. Într-adevăr, ele conţin un germene de adevăr. Această muzică, pe care exegetul cel mai autorizat al lui Bach, Albert Schweitzer, o numeşte de-a dreptul sublimă, înălţătoare şi copleşitoare totodată, am adăuga noi — de altfel în ţara lui Bach i s-a dat lucrării titlul „înalta missă" — se prezintă ca o operă de mare sinteză. În ea găsim, alături de spiritul obiectiv şi monumentalitatea, strălucirea caracteristică muzicii catolice de

cult, felul de gîndire luteran, mai subiectiv și o interiorizare subtilă pe care o întîlnim în cantatele maestrului. Interesant, însă, este că aceste trăsături pot fi detectate cu ușurință, fără efort. În missă există chiar în cadrul aceleiași părți secțiuni care diferă din punct de vedere al concepției. Astfel, dacă *Kyrie*, prima secțiune, poartă clar amprenta muzicii catolice, a doua, duetul pe textul *Christe eleison* aduce atmosfera cantatelor și a oratoriilor. Deci, remarcăm o conviețuire a celor două concepții și nu o întrepătrundere. La fel se întîmplă și cu scriitura. Ea este înrudită, mai cu seamă în părțile corale și îndeosebi în cele lente *(Kyrie, Qui tellis, Crucifixus, Confiteor, Dona nobis)* cu cea a unui Palestrina, Lassus sau a altor mari maeștri ai missei. Dar Bach a preluat de la ei numai esențialul, concepția scriiturii nu și felul realizării ei. Atît în linia vocală cît și în rezultatul îmbinării lor, țesătura corală, Bach și-a păstrat profilul personal.

După tot ce s-a spus pînă aici, s-ar putea trage concluzia că în Missa de Bach avem de a face cu o muzică eterogenă. Da. Probabil dacă altul, care nu avea geniul maestrului de la Leipzig, s-ar fi încumetat să realizeze o asemenea operă de sinteză, ar fi eșuat. Însă nu și Bach. El ne demonstrează că de fapt nu orientarea stilistică, aderarea la un anume „curent" garantează reușita operei, ci numai felul cum este ea realizată. El s-a folosit de multe graiuri, dar a cunoscut toate tainele și frumusețile fiecăruia, exprimîndu-se cu măiestrie neîntrecută în fiecare.

Credem că în aceasta constă originalitatea lui și totodată caracterul atemporal al lucrării. Ne vine foarte greu să încadrăm această capodoperă într-o epocă, într-un stil anume. Ea se situează deasupra confesiilor, deasupra școlilor muzicale, deasupra vremii.

În acest sens, revenind la profesorul nostru, muzica lui Bach este înrudită și cu arta contemporană. Ea a rămas și azi pentru mulți oameni o artă modernă, greu de pătruns.

În țara noastră, *Missa în si minor* este prezentată relativ frecvent. Numai în ultimele luni ea a fost interpretată de trei ori (La Sibiu și recent la Brașov, Prof. Fr. X. Dressler a oferit interpretări remarcabile de prestigiu.).

La București, am avut ocazia să ascultăm, sub conducerea lui Mircea Cristescu, o realizare ce face cinste Filarmonicii noastre.

Datorită caracteristicilor susamintite, executarea Missei pune atît pe dirijor cît și pe interpreți în fața unor probleme dificile de realizare a textului muzical.

Mircea Cristescu este tipul dirijorului contemporan ; obiectiv în judecarea textului, receptiv față de o muzică fără o scară dinamică excesivă, sobru în gîndire, căruia îi plac execuții finisate la maximum.

Interpretarea Missei în zilele de 8 și 9 martie în sala Ateneului s-a remarcat prin aceste calități. Ce frumos a sunat corul ! Sonorități îngrijite, curate au fost puse în slujba realizării unei țesături vocale polifonice, conferind acesteia o nobilă expresie. Este meritul dirijorului Vasile Pântea, care a pregătit corul în mod impecabil.

Soliștii Emilia Petrescu, Martha Kessler, Victor Popovici, Helge Böhmches au fost și ei la aceeași înălțime. S-a văzut că, datorită faptului că în ultimul timp ei au interpretat Missa de mai multe ori — în afară de Victor Popovici, cei trei au cîntat și la Sibiu și la Brașov — textul muzical s-a așezat, iar concepția s-a maturizat.

În primul rînd, trebuie remarcată Martha Kessler. *Agnus dei* a emoționat profund. O apreciem întotdeauna, dar un asemenea salt n-am prevăzut. E cert, cîntul ei a cîștigat în profunzime, claritate și expresivitate.

Emilia Petrescu a avut mai puțin de cîntat ; doar trei duete, din care două cu Martha Kessler. Acestea din urmă au constituit o delectare artistică ! Așa se face muzică în cadrul unui ansamblu, așa am vrea să auzim mereu duetele, terțete etc. O totală întrepătrundere a celor două voci, o claritate de filigran a liniilor, o adaptare fără compromis a partenerilor, la care s-a adăugat un acompaniament orchestral — de fapt o partidă de sine stătătoare — extrem de atent și finisat, au încîntat pur și simplu. Rar am auzit asemenea perfecțiune !

Duetul sopran-tenor n-a mai fost la fel și aceasta datorită lui Victor Popovici. El, de fapt novice în acest gen muzical, se prezintă cu multe calități — timbru specific, muzicalitate, sobrietate — dar este clar că are încă un drum de parcurs pînă la perfecțiune. Sîntem siguri că dacă va pătrunde mai mult în tainele stilului va oferi interpretări cu mult superioare.

Helge Böhmches, un bas-bariton cu o voce plăcută, frumos timbrată, este un bun muzician. S-a făcut remarcat mai cu seamă în aria *Et in spiritum* printr-o frazare aleasă, prin cîntul său expresiv.

Orchestra, perfect omogenă, cu compartimentele echilibrate, a cîntat extrem de atent. Frumos au sunat unisonurile între vioara primă și secundă, în arii.

O remarcă specială pentru cele două solo-uri de vioară ale lui Mircea Opreanu. Tonul său nesolistic, cameral, s-a încadrat perfect în ansamblul respectiv. Este un fin muzician.

În concluzie : Publicul a avut plăcerea să asculte un concert de înaltă ținută artistică, meritul principal revenind desigur dirijorului Mircea Cristescu. Dorim cît mai multe concerte de acest fel.

ANDREAS PORFETYE

Coruri

Anul 1968 se arată de bun augur pentru arta corală românească debutînd — în primul trimestru — prin trei semnificative manifestări muzicale : *Concertul de muzică corală contemporană* (Corul Radio, dirijor Aurel Grigoraș) ; *Concertul de muzică corală* — inspirată din folclor (Corul Ansamblului folcloric „Perinița" al Municipiului București, dirijor Ștefan Mureșanu) și programul de *cîntece de masă și prelucrări* — în primă audiție — (Ansamblul artistic de cîntece și dansuri al U.G.S.R., dirijori : Florin Comișel și Victor Popescu).

De un meritat succes a beneficiat concertul susținut de corul Ansamblului municipiului București care ne-a oferit (29 febr. a.c.) o frumoasă seară de muzică corală

românească. Cu același elan creator pe care-l depune la conducerea acestui cor, din anul 1935 și pînă azi, dirijorul Ștefan Mureșanu și-a propus să prezinte, într-un ciclu de concerte cu caracter retrospectiv, valorile muzicii corale românești, consacrate de-a lungul anilor. Alegînd cu discernămînt artistic florile creației corale a compozitorilor noștri, le-a înmănunchiat într-un ciclu de concerte care ilustrează veridic și emoționant, ca o vie antologie corală, începuturile și evoluția școlii corale românești.

Peste 100 de ani de tradiție corală autohtonă cu specificul unor variate tendințe și curente ale stilului coral, pagini din patrimoniul culturii naționale au format obiectul de cercetare și selecționare a repertoriului ciclului de concerte inițiate de Ansamblul folcloric al Municipiului București.

Seria manifestărilor a fost deschisă prin concertul dedicat compozitorilor *D. G. Kiriac* și *Gh. Cucu* promotori ai creației corale de inspirație folclorică, care au transpus — în mod strălucit — substanța melosului popular în formele proprii muzicii corale.

A urmat concertul închinat creației maestrului școlii corale bănățene : Ion Vidu — atît de admirat de Gavriil Musicescu și D. G. Kiriac — și a exponenților școlii corale transilvane : Gh. Dima ; Timotei Popovici ; Iacob Mureșieanu ; Augustin Bena.

Bătrîna Moldovă pe plaiurile căreia s-a statornicit o veche tradiție corală a fost reprezentată — într-un alt concert — prin cele mai cunoscute lucrări corale semnate de Ciprian Porumbescu, Tudor cavaler de Flondor, Teodor Teodorescu, Isidor Varobchevici, Eusebie Mandicewski, Constantin Baciu și Alexandru Zirra.

Al patrulea concert a cuprins cele mai apreciate piese ale maeștrilor — decani de vîrstă ai artei corale — iluștrilor creatori care au preluat și dus mai departe moștenirea înaintașilor. Au fost executate piese variate — de la „miniatură" pînă la liedu-ul coral — aparținînd compozitorilor Mihail Jora ; Sabin V. Drăgoi ; I. D. Chirescu ; Tiberiu Brediceanu ; Nicolae Oancea ; Nicolae Lungu precum și lucrări semnate de maeștrii specializați în alte genuri muzicale, dar care au închinat valoroase pagini creației corale : Paul Constantinescu ; Gh. Dumitrescu ; Marțian Negrea.

Ultimul concert a fost rezervat compozitorilor din „generația tînără" calificativ care este acordat — în general — celor care tind spre un limbaj muzical modern. Denumire improprie deoarece unii din exponenții „noului val" au ajuns în pragul celor cincizeci de ani ai vieții.

Concertul a demonstrat multitudinea mijloacelor de exprimare prezente în aria creației corale, evidențiind — în același timp — tehnica, fantezie, talentul și originalitatea compozitorilor contemporani care continuă cu cinste opera începută de iluștrii lor predecesori.

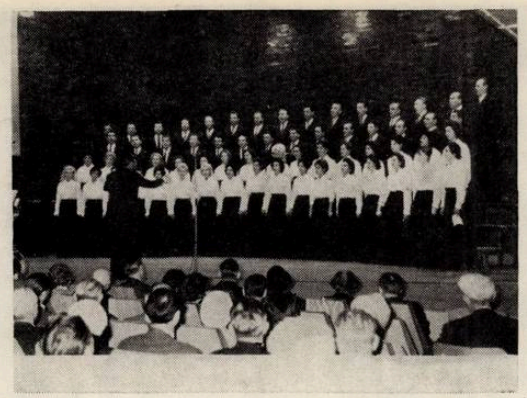
Au fost interpretate *șaisprezece piese corale originale* dintre care 8 piese în primă audiție. Din această ultimă categorie găsim necesar a sublinia *expresia, coloritul sonor* și *capacitatea de emoționare* a compozițiilor : „Peste lanul legănat" și „Nu e fată ca Măria" de Radu Paladi ; „Nu-mi trimite atîta dor" de Tudor Jarda ; „Mica suită" pentru cor de femei" (versuri de Tudor Arghezi) de Myriam Marbé ; „Mult mă-ntreabă inima" de Anatol Vieru ; „Cîntecul miresii" de George Derițeanu ; „Doina" (versuri populare culese de Mihail Eminescu) și „Suita maramureșană" de Vasile Timiș.

Concertul a mai cuprins și alte lucrări de inspirație folclorică : Doru Popovici „Toată lumea-mi zice lotru" realizată cu un perfect echilibru al dimensiunilor într-o polifonie modernă — proprie autorului — condiționată de conținutul și structura temei populare. În „Dorurile mele" (versuri de Octavian Goga), compozitorul Sergiu Sarchizov exteriorizează într-o manieră armonică tradițională, nobilă și expresivă tensiunea interioară a versurilor. *D. D. Stancu* în miniatura corală : „Cîntece de toamnă" pe versuri de St. O. Iosif, se limitează la o corectă transpunere a poeziei în forma unui cîntec strofic (bitematic) fără anumite pretenții de culoare armonică. Acest procedeu și-a demonstrat ineficacitatea la reluarea „Da capo" a cîntecului cînd conturul melodic și travaliul armonic erau în discrepanță cu conținutul afectiv al versurilor.

Inspirată, de o impozantă sonoritate corală distilînd efecte subtile, lucrarea „Țara lui Făt Frumos" de Tiberiu Olah, ne apare ca o dantelată construcție polifonică. Sobrietate, gust, rafinament și mijloace de exprimare moderne reliefează compozitorul Alex. Pașcanu în lucrarea corală dezvoltată : „Hai mîndră". Melodiile populare moldovenești : „Ileana neichi" și „Ghimpele" tratate cu mijloace simple au oferit autorului o plăcută întîlnire cu valorile, îndelung verificate, ale stilului tradițional. Din primele audiții — unele apărute cu întîrzieri nejustificate (Anatol Vieru — 15 ani ; Sergiu Sarchizov — 10 ani) se remarcă o mare diversitate în abordarea motivului popular, plurivalența mijloacelor de asimilare și redare a substanței folclorice. Deosebiri condiționate de personalitatea (temperamentul, cultura și criteriile estetice) fiecărui creator în parte.

Tema populară în creația muzicală reprezintă — pentru unii compozitori — (Tiberiu Olah, Anatol Vieru, T. Bratu, Al. Pașcanu) un punct de plecare pentru crearea unor construcții personale care conțin caracterele modelului popular. Structuri capabile să comenteze lirica viu colorată a versurilor (Myriam Marbé — Tudor Arghezi) prin invențiuni ritmico-melodice în stil popular. Pentru alții metoda de abordare a motivului popular rezidă în polifonizarea fină, prin procedee contrapunctice, sau printr-o armonizare rezultată din însăși ființa melosului românesc. Trăsăturile caracteristice fiecărei zone folclorice, particularitățile geografic-istorice-etnografice care formează fizionomia fiecărui dialect muzical național sînt conservate, cu deosebită atenție pentru documentul popular, în creația compozitorilor Radu Paladi, Tudor Jarda și Doru Popovici,

Peisagiul muzicii corale românești se complectează zi de zi cu imagini noi, generate de suflul înnoitor al cerințelor muzicii moderne contemporane edificate peste solida temelie a tradiției corale românești. Formația și dirijorul au demonstrat rafinament, sensibilitate și o solidă tehnică vocală, adaptîndu-se la diferitele procedee de scriitură corală. Merită elogiată capacitatea mnemotehnică a corului care a interpretat întreg programul fără partitură. Considerăm ca o deviere față de tematica propusă în ultimul concert (lucrări inspirate din folclor) prezența în program a unui lied coral cu un fond intonațional neutru (Acuarela marină de Emil Lerescu) și a unui cîntec de mase, în ritm de marș („Bună dimineața, soare" de Cornel Trăilescu) care — deși evidențiau calități — făceau discrepanță față de tonul național-popular al repertoriului interpretat.



Invitînd la reflexii, evocînd un meritoriu drum al artei corale românești, sperăm că nobila inițiativă a Ansamblului folcloric al Municipiului București va fi continuată și în viitor, constituind un prețios exemplu și pentru alte formații corale de concert.

GEORGE DERIEȚEANU

★

Popularizarea creației noastre prin caiete și antologii destinate formațiilor artistice de amatori se cere întregită prin prezentarea lucrărilor în concerte publice, — scopul final al oricărei compoziții muzicale.

Este astfel lăudabilă inițiativa Uniunii Generale a Sindicatelor, care ne-a oferit la 26 martie a.c., în Sala Teatrului din Lipscani un reușit „Concert-prezentare" de lucrări corale și de muzică ușoară românească.

Ansamblul artistic al U.G.S.R. — Corul condus de Victor Popescu și Florin Comișel, cu acompaniamentul la pian a lui Eugen Teger, soliști și orchestra de muzică ușoară condusă de Nicolae Cocoș au înfățișat un număr de 33 de piese în primă audiție.

Este de remarcat selecția pieselor după criteriul tematicii, al realizării artistice care a evidențiat diversitatea de stiluri, de forme abordate, de complexitate a limbajului.

Predominante au fost piesele corale, cele mai multe scrise în stil popular și în caracterul cîntecului de masă cu tematica actuală.

Coruri ca „Frunzulița bradului" de Mircea Neagu (liric cu o frumoasă conducere a vocilor), „Cîntec din Bihor", de Doru Popovici (cu o deosebită expresivitate armonică), „Legendă" de Teodor Bratu (evidențiind un suflu larg al formei), „Cîntec de muncă" de Sergiu Sarchizov (specific stilului liric al compozitorului), „Toamnă aurie" de Gheorghe Bazavan (vioi, antrenant, ingenios realizat ritmic), „Dunăre învolburată de Florin Comișel ca și „Triptic argeșan" de Dumitru Stancu și „Trei cîntece de dor" de Gheorghe Derieteanu (admirabile pagini destinate grupurilor vocale), au dovedit prospețime și culoare.

Corul a evidențiat factura imnică a cîntecului „Partid al luptei pentru fericire" de Ion Chirescu, elanul piesei „Sub steagul țării" de Gheorghe Dumitrescu, vioiciunea tinerească a corului „Sînt ceferist" de Dumitru Bughici (pentru formație bărbătească) ci și inspiratul „Imn strămoșesc" de Ion Hîrțan, realizat în genul cîntecelor patriotice.

În ceea ce privește muzica ușoară, textele în genere inspirate, variate în conținut, bogăția melodică au asigurat succesul celor mai multe dintre piese. Dintre acestea amintim „Păi, nu-i păcat?" și „Pune supărarea-n cui" de N. Kirculescu, „Dacă mă mai iubești" de V. Veselovschi, „Nu întîmplător" de Eugen Teger, „Mozaic de vis" de Dumitru Alexandru. Calități ale unui adevărat șlagăr mi se pare a avea „Iubirea mea" de Nicolae Cocoș, excelent interpretat de Atanasie Lambru.

Orchestrația plată, lipsită pe alocuri de fantezie, a unor piese, ca și interpretarea uneori neconvingătoare a soliștilor sînt laturile mai puțin izbutite ale spectacolului.

„Concertul-prezentare" s-a impus în ansamblu ca o reușită ; am dori ca acest bun început să fie urmat și de alte manifestări care să ajute la îmbogățirea repertoriului formațiilor artistice de amatori, la stimularea perfecționării artei lor interpretative.

SILVIAN GEORGESCU

Fanfară

O manifestare a tendinței de reînnoire a genului fanfarei o constituie concertul dat de „Muzica reprezentativă a Armatei" în Sala de spectacole a Casei Centrale a Armatei.

S-a evidențiat faptul că lipsa cvintetului de coarde — element de bază în orchestra simfonică — poate fi suplează într-o apreciabilă măsură, printr-o judicioasă distribuire a compartimentelor de suflători și meșteșugită dozare a resurselor coloristice ale instrumentelor de fanfară.

Am ascultat astfel „Mica Fantezie" de Savel Horceag, lucrare expresivă și bine sonorizată ; „Suita bănățeană" de Ion Totan, care atestă o stăpînire deplină a scriiturii de fanfară ; „Hora de concert pentru clarinet" de Dumitru Crăciunescu, piesă atractivă, valsul „Zi de mai", de D. Gheciu și „Poemul liric" de Dumitru Eremia, lucrare de un lirism luminos și stenic.

Confirmarea eficienței scriiturii specifice de fanfară s-a făcut cu două lucrări simfonice, adoptate pentru acest gen de compozitorul Savel Horceag și Aurel Popa. Este vorba de „Improvizație și dublă fugă" de Wilhelm Berger și de Simfonieta (partea I-a) de Ion Dumitrescu.

În versiunea pentru fanfară, ambele și-au păstrat în întregime fluiditatea, expresivitatea, coloritul armonic și cursivitatea unei gîndiri artistice autentice.

Trei scurte dar substanțiale dansuri : „Dobrogean", „Polobocul și Pîrîul" au atestat prin subtilitatea învesmîntării armonice și coloritul timbral, meșteșugul cert al compozitorului Aurel Popa.

Un merit deosebit în succesul obținut de „Muzica reprezentativă a Armatei" revine dirijorului Lt. Col. Chiriac Emil, care s-a preocupat de dozarea echilibrului sonor și sublinierea nuanțelor agogice.

Este de subliniat dăruirea cu care componenții formației și-au manifestat dragostea și interesul pentru muzica românească.

DIAMANDI GHECIU

Opereta „Liliacul"

Reprezentată pentru prima oară la 5 aprilie 1874 la Theater an der Wien iar la noi la 20 martie 1891 pe scena Teatrului Național din București cu formația de operă de sub conducerea artistică a lui George Stephănescu, populara operetă „Liliacul" de Johann Strauss a cunoscut totdeauna și pretutindeni o primire entuziastă din partea publicului. Deosebit de valoroasă, muzica „ușoară" a lui Johann Strauss a fost apreciată și elogiată de mari muzicieni ca Wagner, Brahms, George Enescu iar personalități muzicale complexe ca dirijorul și compozitorul Gustav Mahler a prezentat-o ca pe o operă comică remarcabilă.

Frescă plină de umor și ironie, „Liliacul" a devenit una dintre cele mai îndrăgite operete datorită bogăției sale melodice, diversității ritmice și vervei dansante (în care „nemuritorul vals vienez" își are partea leului), dramaturgiei muzicale, construită cu măiestrie, ca și unui subiect care stîrnește continuu o veselie sănătoasă, contaminantă. Ea cuprinde multe pagini care pot sta cu cinste alături de cele semnate de Rossini și Donizetti, cum sînt tertetul din actul I — Eisenstein-Adela-Rozalinda — (în care Strauss dă atît de subtil textului „Ah ! vai ce trist mă simt !..., înțelesul de „Ah ! vai ce vesel mă simt "), sau ariile Adelei din actele II și III, aria Rozalindei etc. Sînt, de asemenea, momente orchestrale (în minunata Uvertură sau în valsurile simfonizate) care impun dirijorului și interpreților o finisare cizelată și o claritate în execuție, la nivelul cerințelor de acuratețe și transparență cerute de lucrările clasicilor Haydn și Mozart.

Pe scena Operei române, „Liliacul" a găsit un mănunchi de interpreți care, deși obișnuiți cu stilul operei, au depus eforturile necesare pentru adaptarea la stilul operetistic vioi, alert, luminos, dansant, cît și pentru o bună alternare a prozei cu recitative și arii. Astfel, un serios examen de maturitate artistică a fost trecut cu succes. În primul rînd vom menționa colaborarea dintre regie (Jean Rînzescu), scenografie (Ofelia Tutoveanu) și coregrafie (Oleg Danovski) care, fără a părăsi tradiția clasică vieneză a realizat atmosfera cerută de dramaturgia muzicală, trecută însă prin filtrul unei viziuni moderne. Decorurile și costumele lucrate cu un remarcabil bun gust, ca și dansurile, de o eleganță și plasticitate cuceritoare, au avut o pondere apreciabilă în reușita spectacolului. Pentru adîncirea atmosferei de petrecere, veselie și intimitate (la care să participe alături de actori și spectatorii) Jean Rînzescu a folosit, ca scenă, culoarele de trecere ale parterului, două loji laterale și aproape două rînduri din locurile din față, în care, în unele momente, parcă contopiți cu publicul, au evoluat interpreții. Rolul orchestrei nu a fost mai prejos. Dirijorul Cornel Trăilescu a trebuit să se dăruiască cu eforturi susținute pentru a realiza, în condiții satisfăcătoare, textul muzical al lui Strauss, susținînd și completînd eficient partea vocal-scenică și reliefînd — uneori cu brio — secvențe de orchestră-solo (ca uvertura, mici interludii și suite de dansuri).

În rolul lui Eisenstein, tenorul Valentin Teodorian s-a acomodat atît prozei, mișcării continue și dansului, cît și ariilor, cupletelor și ansamblurilor vocale, datorită vocii sale suple, unei fraze de o largă respirație și inteligenței sale muzicale. În Rozalinda, soprana Magda Ianculescu a cîntat expresiv și convingător. Basul Ioan Hvorov a corespuns rolului cu o ținută relativ sobră, de un comic reținut și un surîs ironic pe buze, trăsături care caracterizează pe Frank, directorul închisorii. O creație meritorie, vădind frumoase însușiri vocale și o impresionantă prezență scenică, a realizat mezzosoprana Iulia Buciuceanu în prințul Orlovsky. Tînărul tenor Vasile Moldoveanu (Alfred, atent la efectele sonore ale vocii sale, destul de agreabilă dar uneori șovăielnică în acute), trebuie să urmărească și concordanța dintre muzică, gest și cuvînt. Potrivit profilului personajului întruchipat (Dr. Falke), George Mircea a stăpînit scena printr-o frază incisivă și un joc plin de vervă. Tenorul Marcel Angelescu, în doctorul Blind, avocatul prostănac și bîlbîit, escaladînd șarja, a reușit să învingă dificultățile rolului. Cu calități artistice evidente și cu oarecare experiență în operetă, soprana Teodora Lucaciu a interpretat pe Adela la înălțimea exigențelor partiturii. Se pare însă că în procesul de substituire în personajul subretei, dotata cîntăreață, printr-o exagerată dăruire, a depășit uneori limitele unei intonații acceptabile. O creație excepțională, care urmează calea tradiției trasată de Ion Manu și G. Oprișan, a realizat basul de caracter Constantin Gabor înfățișîndu-ne un Frosch de un comic irezistibil. Lucia Tudose în Ida ne-a relevat o prezență vocal-scenică promițătoare. Nu putem trece peste contribuția meritorie a întregului corp de balet, în frunte cu Alexa Mezincescu, Ileana Iliescu, Sergiu Stefanski, Marta Hertzog, Gabriela Nicolescu, Dan Moise și a corului, bine pus la punct de Stelian Olariu.

ALEXANDRU COLFESCU

Instantanee din Tg. Mureș

La Tîrgu-Mureș pulsează o intensă viață la filarmonică, la ansamblul de cîntece și jocuri, la cele două secții ale teatrului de stat, la Teatrul de păpuși, în muzee, biblioteci etc.

Orașul are importante puncte istorico-turistice care se oferă ochiului vizitatorilor. Între zidurile unei vechi cetăți, se află o impunătoare biserică gotică datată în sec. XV. Poposind la Muzeul de istorie, printre alte vestigii întîlnim prima mențiune documentară a orașului datînd din anul 1332, sub numele de Novum Forum Siculorum. Mai tîrziu, orașul a devenit centrul principal al județului Mureș-Turda. Spre sfîrșitul Evului Mediu, Tg. Mureș a fost principalul centru judecătoresc al Transilvaniei, unde au activat în calitate de „cancelişti" (juriști), fruntași ai revoluției din 1848. Casa-muzeu Teleki (1799) găzduiește o valoroasă bibliotecă (Biblioteca de stat Teleki-Bolyai) în care sînt păstrate numeroase incunabule, manuscrise și cărți rare inclusiv de interes muzical datînd din sec. XV—XVII. Impresionează de asemenea renumita biserică de lemn, ortodoxă, construită în anul 1814. Palatul Culturii găzduiește Filarmonica și Muzeul de artă românească modernă și contemporană.

Zilele noastre au adăogat patinei trecutului, clocotul construcțiilor socialiste, înzestrînd orașul și județul cu noi valori — numeroase fabrici printre care și una de instrumente muzicale, termocentrală etc.

★

Mi-am dat întîlnire după repetiție, în biroul directorului filarmonicii, compozitorul Aladar Zoltan, cu prim dirijorul orchestrei, Remus Georgescu. Se repetase pe compartimente Concertul nr. 2 pentru vioară și orchestră de Bartok. Dintr-o încăpere alăturată pătrundeau sunetele unei viori mînuită cu artă aleasă de Ștefan Ruha. Acesta urma să susțină și Concertul pentru vioară și orchestră de Beethoven. Deci în cadrul obișnuitelor manifestări săptămînale (duminică dimineață concert-educativ, luni seara — simfonicul propriu-zis), două concerte cu solist — performanță cu adevărat atrăgătoare pentru public !

— Și-acum suflătorii ! Astfel ne-a întîmpinat Remus Georgescu, acest tînăr dirijor, apreciat de orchestră datorită exigenței și eficienței în munca din cadrul repetițiilor.

— Este o veche problemă a colectivului nostru — completează Zoltan Aladar.

— Îmi amintesc că anul trecut la București, au fost remarcate de-o potrivă compartimentele coardelor și suflătorilor.

— Este foarte adevărat. Dar să nu uităm că atunci nu am interpretat partituri care solicitau contribuția de prim plan a suflătorilor !

— Cum vedeți soluționarea acestei probleme ?

— Bucureștiul, Clujul, Iașul au „fabrică" de muzicieni. Dispunînd de Conservatoare au de unde alege, fiindcă în ultimă instanță acestea dau cadre cu calificare superioară orchestrelor simfonice locale. La noi, oricum, avem de așteptat. Rar avem prilejul de a recruta din cadrul Liceului de muzică, sau a ni se repartiza vre-un bun instrumentist din centrele mai sus amintite. Se impune deci o repartizare mai eficientă și judicioasă a elementelor talentate acolo unde necesitățile sînt mai stringente.

— V-am ruga, în continuare, să vă referiți la modul de întocmire a repertoriului.

— Cerințele ascultătorilor constituie pentru noi o condiție ce stă la baza întocmirii programelor. Activitatea concertistică a Filarmonicii noastre se desfășoară în cadrul a trei stagiuni permanente. În afara celei de la sediu, ne deplasăm cu regularitate la Reghin și Odorhei. Aici, cu mici excepții, prezentăm același program cu soliștii sau dirijorii străini care ne vizitează. În legătură cu capitolul oaspeților străini se cuvine o paranteză. În momentul de față aproape în toate orașele din țară cu stagiuni simfonice permanente, concertele au loc (din pricina televizorului) duminică dimineața și luni după-amiază, deci o coincidență nu întîmplătoare. În ce privește repertoriul, ținem seama în primul rînd de necesitatea menținerii și ridicării interesului pentru valorile de prim ordin ale clasicismului și romantismului. Cîntăm foarte mult Mozart, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Liszt, Schumann, Schubert etc. Aceasta nu înseamnă că nu reușim să realizăm un oarecare echilibru între clasic și modern. Să răsfoim cîteva din programele stagiunii curente. Alături de lucrări ale titanilor muzicii clasice întîlnim frecvent nume ale compozitorilor moderni (Enescu, Strauss, Kodaly, Debussy, Bartok ș.a.), lucrări ale compozitorilor noștri, unele în primă audiție (L. Feldman, D. Gheciu, M. Chiriac, Aurel Popa, Mihai Moldovan, G. Jodal ș.a.). În privința dirijorilor și soliștilor de peste hotare, ne-au vizitat pînă acum : dirijorul Josef Wilkomirski și pianista Lidia Grychtolowna (Polonia), pianistul Sebestian Benda (Elveția) iar din București pianiștii Valentin Gheorghiu și Gheorghe Halmoș, violoncelistul Ilea Cătălin ș.a.

★

L-am întîlnit pe dirijorul Jozsef Birtalan în două săli de repetiție (la sediul Ansamblului de cîntece și jocuri și într-o sală a Institutului Pedagogic). Aici, în ambianța

caldă a vocilor, artistul se află în elementul său, desfăşurîndu-se sobru, cu siguranţă şi precizie. Este vorba de Corul pionierilor al Ansamblului de Stat şi Corul de cameră format din studenţi ai Institutului Pedagogic, unde colaborează cu Valeria Covătaru. Două formaţii corale cu structură deosebită dar cu un ţel comun : perpetuarea şi răspîndirea gustului pentru arta muzicii corale, artă cu bogată tradiţie în acest oraş.

Am spicuit din repertoriul celor două formaţii. Cei mici pregătesc un program cu care se vor prezenta în vacanţa mare la Bucureşti (Chirescu — „Dor, doruleţ", „Anii tineri plini de floare" şi „Răsună codrul", Vidu — „Primăvara" şi „Grînele vara se coc" ; N. Lungu — „Cîntec de leagăn" cu solo ; Kodally — „Cor de copii" ; Tudor Jarda — „Noi înflorim odată cu ţara" ; Aladar Zoltan — „Suită populară pentru cor de copii şi orchestră" ; Adam Jenö — „Suită de cîntece maghiare pentru cor şi orchestră"). Corul de cameră al Institutului Pedagogic se pregăteşte intens pentru a participa la Concursul echipelor artistice studenţeşti ce se va desfăşura anul acesta. Această valoroasă formaţie o găsim de asemenea prezentă pe estrada Filarmonicii, dîndu-şi un preţios aport la realizarea partiturii „Stabat Mater" de Pergolesi sau într-un concert de madrigale, de sine stătător, cu lucrări de Monteverdi, Giovani Gastoldi ş.a.

★

În panoramicul vieţii de concert din Tîrgu Mureş, spectacolele oferite de Ansamblul de cîntece şi jocuri, acest reputat colectiv artistic, se bucură de preţuirea unui numeros şi entuziast public. Anul trecut acelaşi ansamblu cucerise publicul bucureştean cu o interesantă sinteză a genului, impresionanta „Seară de balade".

Noul spectacol „Răsărit-a mîndrul soare", prin contribuţia unor compozitori cunoscători de prestigiu ai resurselor folclorice (Zeno Vancea, Tudor Jarda, Zoltan Aladar ş.a.), izbuteşte să valorifice în general convingător cîntecul şi jocul popular. „Suita de dansuri din Chimitelnic" — Zoltan Aladar, „Asta-i ţara Oltului" (dans

fecioresc din Făgăraş) — Tudor Jarda, „Împletitul cocului" (dansuri maghiare de pe Tîrnava Mică) şi „Tabloul coregrafic din Călata" — Jozsef Birtalan sau „Suita de cîntece populare din Lopadea" şi „Dansul fetelor din Ciuc" — Valter Hubesz, reprezintă prelucrări inspirate în versiune coral-orchestrală, păstrînd nealterată savoarea melosului popular.

Majoritatea materialului muzical-coregrafic folosit în aceste prelucrări este culeş din diferite părţi ale judeţului : Luduş, Tîrnăveni, Chimitelnic, Cetatea de Baltă, Adămuş etc. (excepţie fac suitele de T. Jarda şi Zeno Vancea, care utilizează şi folclor din Ţara Făgăraşului şi Muntenia) ţinîndu-se cont de obiceiuri legate de specificul muncii, sărbătorile cîmpeneşti, ritualuri, strînsul recoltei etc.

Doi tineri compozitori, Dan Voiculescu şi Csiki Boldizsar, au realizat interesante valorificări vocal-orchestrale în „Suita Ardeleană" şi respectiv „Trei cîntece populare Ceangăeşti".

Corul, care rămîne fără îndoială unul dintre compartimentele de prim ordin ale ansamblului, şi-a adus şi de data aceasta contribuţia sub conducerea dirijorilor Judith Birtalan, Szalman Lorant şi Szarvaty Gyula. Acest colectiv a dobîndit maturitate artistică interpretativă, o frumoasă sonoritate, omogenitate pe grupe şi pe ansamblu.

Realizarea coregrafică foloseşte o concepţie discutabilă în cele două tablouri intitulate „La hanul cel vesel". A fost îngroşat, pînă la grotesc, burlescul ce se degajă din partitura semnată de Zeno Vancea.

Solistele Elisabeta Toth, Otilia Mărcuş şi Margareta Kovacs, posesoare ale unor voci de calitate, a căror experienţă le dă posibilitatea de abordare a literaturii moderne a genului (ca de pildă cele trei cîntece ceangăeşti), ne-au oferit o interpretare model.

Mai puţin convingător ne-a apărut Sandor Szelyes care dispune de calităţi vocale dar rămîne într-o anumită măsură tributar unei interpretări manieriste, lăsînd de dorit în ce priveşte autenticitatea cîntului.

Cîntăreaţa Maria Precup, posesoare a unui material vocal apreciabil, ar trebui, credem, distribuită mai activ în programele ansamblului.

O contribuţie meritorie au adus-o cîntăreţii Deneş Balogh şi Doru Gheaja, colectivul dansatorilor şi maeştrii coregrafi Istvan Domokoş şi Denes Szekely.

Se impun în perspectiva vieţii spectacolului unele retuşuri în special în ce priveşte scenografia şi montarea, prin înlăturarea unor lungimi care îngreunează desfăşurarea acţiunii scenice.

CONSTANTIN RĂSVAN

DE PESTE HOTARE

ANGLIA

Recent a fost prezentat în primă audiție la Londra „Recviemul berlinez" de Kurt Weill, pe texte de Bertold Brecht. Comentînd această lucrare, concepută ca o cantată pentru tenor, bas, cor bărbătesc și orchestră de suflători, Brecht spunea printre altele: „Titlul de *Recviem berlinez* nu trebuie nicidecum interpretat ca o ironie; ceea ce am încercat a fost exprimarea sentimentelor pe care le manifestă omul marelui oraș față de o asemenea tematică. Totul nu este decît o succesiune de cîntece mortuare, de inscripții comemorative și necrologuri — deci tot ceva în genul unui recviem lumesc." Presa britanică semnala succesul deosebit al acestei prime audiții, subliniind impresia pe care o face, astăzi chiar, o lucrare concepută cu peste 4 decenii în urmă.

★

Se semnalează ultimele succese ale tînărului compozitor englez Richard Rodney Bennett, de curînd cunoscut publicului german prin operele „Arden trebuie să moară" (premieră la Opera de stat din Hamburg) și „A penny for a song" (prezentată la München). Astfel, baletul său *„Jazz Calendar"* a fost prezentat de Rudolf Nurejev la Covent Garden, critica subliniind rafinamentul ritmic și simțul deosebit al proporțiilor în elaborarea acestei ingenioase lucrări coregrafice. În același timp, cunoscuta Jiuilliard School of Music din New York a montat „Minele de sulf", în timp ce Leonard Bernstein a dirijat, cu ocazia jubileului filarmonicii new-yorkeze, *Simfonia a II-a* a tînărului compozitor englez. În sfîrșit, Teatrul municipal din Colonia a inclus „Minele de sulf" în repertoriul său permanent pentru 1968/69.

★

Cunoscutul cotidian londonez „The Times" a inițiat recent un ciclu de convorbiri pe teme de creație muzicală. Primele două discuții s-au referit la reluarea cunoscutei opere de Leos Janacek, *„Jenufa"*, pe scena operei din Covent Garden (în interpretarea unor prestigioși artiști ca Marie Collier, Astrid Varnay etc.) sub conducerea lui Rafael Kubelik, precum și la concertul de la Queen Elizabeth Hall, în cadrul căruia s-au prezentat lucrări de Stockhausen, în primă audiție britanică: era vorba, printre altele, și de „Kontakte", despre care presa s-a exprimat în mod favorabil.

AUSTRIA

De curînd s-a realizat imprimarea a trei cicluri de lieduri de Ernst Krenek, în interpretarea tenorului Rudo Timper. Este vorba de ciclurile „Jurnal de călătorie din Alpii austrieci", „Cîntecele anului tîrziu" și „Balada trenurilor".

R.S. CEHOSLOVACIA

Compozitorul Zbynek Vostrak lucrează în prezent la o lucrare destinată scenei lirice, avînd ca subiect „Ulciorul sfărîmat" de Kleist. În baza unui contract încheiat în acest scop, cunoscuta Universal-Edition din Viena va prelua tipărirea și difuzarea lucrării.

ELVEȚIA

Interesantă ne apare încercarea compozitorului Frank Martin de a îmbina formele tradiționale cu mijloacele de expresie ale muzicii contemporane. Astfel, bazat pe un text de Martin Luther, muzicianul elvețian a scris de curînd un *„Magnificat"* pentru soprană, vioară și orchestră (soliști fiind cîntăreața Irmgard Seefried și violonistul Wolfgang Schneiderhahn) a cărui primă audiție a avut loc la Lucerna, în cadrul jocurilor festive, sub conducerea lui Bernhard Haitink. Pe de-altă parte, compozitorul și-a dirijat el însuși poemul concertant *„Elixirul"* (Le vin herbé), la Opera de stat din Berlin precum și la Opera din Dresda. Ca apariție recentă a lui Frank Martin se semnalează partitura pentru „Cîntecele lui Ariel" (din piesa „Furtuna" de Shakespeare), unde tratarea corului *a cappella* reprezintă o nouă incursiune în universul sonor al epocilor trecute.

FINLANDA

În cursul lunii mai, piesa lui Bertold Brecht cu muzică de Kurt Weill „Grandoare și decadență a orașului Mahagonny" a fost prezentată de 4 ori în cadrul Festivalului de la Helsinki. După comentariile presei internaționale, aceste reprezentații au constituit unul din punctele culminante ale acestor săptămîni festive care s-au desfășurat în cea de-a doua jumătate a lunii.

FRANȚA

Un interesant ciclu de concerte a fost inițiat, la Palais Chaillot, în cadrul lui Théâtre National Populaire din Paris. Titlul ciclului este „Muzica actuală și rădăcinile ei", și a fost inaugurat, în cursul lunii mai, cu o audiție a oratoriului *„Traces"* de Luciano Berio. Programele următoare au cuprins *„Structuri"* pentru 2 piane de Pierre Boulez, *Concertul de pian* Nr. 2 de Bela Bartók, *Concertul de vioară* („à la memoire d'un ange") și *Trei piese pentru orchestră* (op. 6) de Alban Berg, *„Așteptare"* de Schönberg, precum și cele *Șase piese pentru orchestră* (op. 6) de Webern și *„Klavierstück X"* de Stockhausen.

În același timp, *„Electra"* de Henri Pousseur („acțiune muzicală după Sofocle") a fost prezentată, tot în mai, în premieră la Théâtre de Paris. Coregrafia acestei dificile lucrări aparține Janinei Charrat.

ITALIA

În sala „Angelicum" din Milano s-a prezentat recent, în premieră, baletul pentru 2 coregrafi după *„Segnali"* pentru oboi solo de Giorgio Gaslini. Citățm din cotidianul „L'Italia": „O lucrare de incontestabilă valoare; este într-adevăr dificil să obții de la un instrument solist o gamă mai largă de autentică expresivitate precum și o virtuozitate strălucitoare. Este o piesă care aduce o contribuție însemnată la literatura universală a oboiului, și care ilustrează într-un mod eficient concepția de *muzică totală* a lui Gaslini."

Tot în domeniul coregrafiei, baletul *„Întoarcerea"* al lui Roman Vlad a fost prezentat, într-o nouă versiune, pe scena cunoscutului Teatro dell'Opera din Roma. Libretul și coregrafia aparțin lui Aurel von Milloss.

OLANDA

În cadrul Festivalului olandez care se va desfășura între 16 iunie și 9 iulie 1968 la Amsterdam, Haga, Rotterdam și Scheveningen, se va prezenta un ciclu special consacrat lucrărilor orchestrale ale noii școli vieneze, cu programe ample Schönberg, Webern, Berg.

R.D. GERMANĂ

Televiziunea berlineză a transmis opera *„Favoritul"* de Rudolf Wagner-Regeny, presa subliniind calitatea deosebită a acestei producții pentru sectorul tele-operei, concepția sa urmînd și îmbunătățind procedeele pe care publicul telespectator le-a cunoscut și apreciat — cu ani în urmă prin spectacolele lui Gian Carlo Menotti.

Pe de-altă parte, opera sa *„Cetățenii din Calais"* va fi reluată în repertoriul Operei de stat din Berlin, începînd cu stagiunea 1968/69.

R.F. A GERMANIEI

Recent, „Deutsche Oper" din Berlinul ocidental a reînscenat opera *„Lulu"* de Alban Berg, în interpretarea cîntăreților Evelyn Lear (Lulu) și Walter Fischer-Dieskau (Dr. Schön), conducerea muzicală aparținînd lui Karl Böhm. Regia a fost semnată de Gustav Rudolf Sellner, scenografia aparținînd lui Filippo Sanjust.

Pe de altă parte, *„Klavierstücke"* (1) de Roman Haubenstock-Ramati au fost imprimate de Westdeutscher Rundfunk din Köln (în interpretarea lui Alexandru Hrisanide), de către Südwestfunk din Baden-Baden (inter-

pret fiind Ivan Eröd) precum și de către Radio „Kol Israel" din Ierusalim (solist fiind Frank Pelleg).

STATELE UNITE

Programele „Monday Evening Concerts" din Los Angeles au prezentat recent o serie de interesante piese pentru pian, dintre care s-a remarcat *„Piano Piece I"* de David Bedford, *„Cantități"* de Bo Nilsson și *„Espressione IV"* de Bernard Rands.

Presa americană mai semnalează deasemenea un amplu turneu de concerte intreprins recent de către formația „Juilliard" din New York sub conducerea lui Luciano Berio, realizînd o serie de concerte și imprimări radiofonice la Paris, Colonia, Copenhaga, Bologna, Roma, Milano și Londra. Programele au cuprins mai cu seamă lucrări de Berio — dintre care semnalăm *„Différences"* pentru 5 instrumente și bandă magnetică, *„Sequenza V"* pentru trombon solo, precum și cea mai recentă lucrare a sa, *„Chemins II"* pentru violă solo și 9 instrumentiști (flaut, clarinet, trombon, 2 percutioniști, harpă, orgă electrică, violă și violoncel).

În cadrul concertului de la Paris, Berio și-a dirijat lucrarea *„Laborintus"* (distinsă cu Prix d'Italia), avînd ca interpreți „Ensemble Musique vivante" și cunoscuții „Swingle Singers". Revista „Nouvel Observateur", referindu-se la succesul acestei piese, afirma că *„...Laborintus* are greutatea și măreția unui rit colectiv conștient. Nu este un spectacol muzical sau o piesă de concert, ci o Missă subtilă și brutală totodată, al cărei mister provine din belșugul materialului sonor." În ce privește alte lucrări de Berio, participă două coruri ale Bienalei (MZ'66) din Zagreb.

Și Filarmonica din New York i-a comandat lui Berio o lucrare. Titlul ei provizoriu („de șantier", am spune) este *„Sinfonia"* (orchestră mică cu saxofoane și voci omenești), urmînd a fi prezentată în primă audiție în octombrie 1968 de către „Swingle Singers".

Un aspect mai neobișnuit în activitatea curentă a lui Berio : în cadrul activității sale didactice la „Juilliard School" din New York, el s-a ocupat și cu prelucrarea unor lucrări de Monteverdi. Pînă în prezent au apărut două ediții practice — „Orfeo" și „Il combattimento di Tancredi e Clorinda".

Ladislau Konya

Cronicile vieții muzicale internaționale din ultimii ani au consemnat din ce în ce mai des prezența cîntărețului Ladislau Konya. Posedînd o voce puternică de bariton, frumos timbrată și cu un registru amplu, Ladislau Konya s-a impus în scurtă vreme publicului românesc datorită numeroaselor roluri abordate, în decursul a numai cîtorva ani de activitate scenică, începută după absolvirea Conservatorului din București, în anul 1958. De la debutul său pe scena operei bucureștene în rolul lui Evghenii Oneghin din opera lui Ceaikovski, au fost adăugate nu mai puțin de 20 de roluri, aproape toate rolurile principale de bariton înscrise în repertoriul primei scene lirice românești : Contele de Luna (Trubadurul), Renato (Bal mascat), Rodrigo de Posa (Don Carlos), Amonastro (Aida), Germont (Traviata), Ford (Falstaff) Silvio (Paiațe), Henry (Lucia di Lammermoor), Ramiro (Ora spaniolă), Valentin (Faust), Escamillo (Carmen), Fernando (Logodna la mănăstire), Contele Almaviva (Nunta lui Figaro), Don Juan, Tezeu (Oedip), Lazăr (Fata cu garoafe), Dragoș (Răscoala) etc.

Aprecierea de care s-au bucurat interpretările sale a depășit de mult hotarele țării. Încă student fiind, obține în 1957 premiile I la Concursurile de la Geneva și Moscova și Marele Premiu al Concursului Internațional de canto de la Toulouse. Ulterior, au urmat turneele întreprinse în Franța, Austria, Belgia, Elveția, Ungaria, Bulgaria, U.R.S.S., Cehoslovacia, Jugoslavia, care au încununat cariera artistului cu succese repurtate în spectacole de operă, concerte simfonice sau recitaluri de lieduri și arii. Urmărind prezențele sale în străinătate, vom constata de fiecare dată cîte un succes remarcabil pe care-l obține arta interpretativă vocală românească prin acest discipol al unor profesori ca A. Costescu Duca, G. Melnik și P. Ștefănescu-Goangă.

Este vorba, în primul rînd, de cele două premiere ale anului 1967 pe scena Operei populare (Volksoper) din Viena, realizate cu concursul unor interpreți valoroși : premiera operei „Die tote Stadt" (Cetatea moartă) de Erich-Wolfgang Korngold, în care a apărut alături de soprana americană Merilyn Shaw și de tenorul englez John Alexander, și opera „Il tabarro" (Mantaua) de Puccini, prezentată sub conducerea cunoscutului dirijor italian Argeo Quadri, cu concursul a doi interpreți români — baritonul Ladislau Konya și tenorul Ion Buzea.

La Zurich au avut loc mai multe spectacole cu opera „Trubadurul", în care Ladislau Konya a apărut în rolul Contelui de Luna, avînd ca parteneri pe cunoscuta soprană dramatică Lisa della Casa în rolul Leonorei și pe Ion Buzea în rolul lui Manrico.

Participarea sa într-o serie de spectacole ale Teatrului național de la Monnaie din Bruxelles, — în care a apărut în rolul lui Germont din „Traviata", sub bagheta reputatului dirijor Charles Vandezande, alături de sopranele Gianna d'Angelo și Franca Fabbri și tenorii Franco Tagliavigli și Juan Oncina — a fost într-atît de apreciată de către public și presa de specialitate, încît solistul român a fost solicitat să participe în cadrul turneului întreprins de acest colectiv în Olanda, în reprezentațiile de la Amsterdam, Niemeg și Eindhoven.

Pe marginea acestor spectacole întîlnim în cronica apărută în ziarul „Le peuple" din 15.III.1967, următoarele însemnări : „Am admirat foarte mult pe baritonul Ladislau Konya, care cîntă, cu expresivitate intensă, cerută de rol, personajul tatălui lui Alfred. Iată un cîntăreț de talent

și un excelent actor liric, pe care l-am aplaudat cu multă căldură". Opera „Traviata" i-a rezervat, de asemenea, frumoase succese și pe scena moscovită a lui Bolșoi Teatr, în spectacole dirijate de Boris Naikin și avînd ca interpretă principală pe Valeria Firsova.

Momente de neuitat în viața artistică a lui Ladislau Konya le-au prilejuit spectacolele „Trubadurul" și „Carmen" date alături de Zenaida Palły, Lucia Stănescu, Marietta Grebinișan, Cornel Stavru și de dirijorul Nicolae Boboc pe scena Operei din Cairo.

Un rol pe care l-a abordat cu succes este acela al lui Henry Ashton din opera lui Donizetti „Lucia di Lammermoor". În spectacolele cu această operă susținute la Viena, Ladislau Konya a apărut în compania renumitei soprane de coloratură Anna Moffo, distribuția cuprinzînd de asemenea și alți interpreți de seamă în rolurile Lucia (Gianna d'Angelo), Edgardo (John Alexander alternativ cu Ion Buzea). Aceste reprezentații au constituit pentru Ladislau Konya prilejul obținerii unor frumoase aprecieri din partea criticii de specialitate: „Baritonul Ladislau Konya a constituit o surpriză a serii. Este un cîntăreț încă tînăr, dotat cu o voce de mare sonoritate, virilă, puternică în toate registrele, de la cel grav de bas profund, pînă la claritatea celui înalt cu nuanțe eroice, o voce ce oferă o senzație de plinătate și convingere" — scrie Gerhard Kramer în ziarul vienez „Kultur" din 17.IX. 1967.

Anul 1968 profilează alte contribuții, cum sînt spectacolele din cadrul tradiționalelor „Wiener Festwochen" din mai-iunie și cele prevăzute în cursul anului cu „Lucia" în capitala Austriei. (angajamentul încheiat de solist prevede un număr de 20 de spectacole pe scena „Volksoper"). La Zurich, Ladislau Konya va fi din nou oaspete, pentru cinci luni, în rolurile din „Boema", „Trubadurul", „Aida" și „Don Carlos," precum și în premierele intrate în pregătire cu „Forța Destinului" de Verdi și „Fanciulla del West" de Puccini. Afișele operei din Munchen îl vor anunța în „Traviata" și în premiera operei lui Puccini „Mantaua". Iar în cadrul Festivalului de la Clyburn (Anglia), Ladislau Konya va apărea în rolul titular din opera lui Mozart „Don Juan".

ȘTEFAN BONEA

Vasile Micu

În luna februarie, baritonul Vasile Micu acompaniat de pianista Monique Debus a susținut o serie de concerte și recitaluri în Franța — orașele Nancy și Luneville — care s-au bucurat de o călduroasă primire din partea criticii și publicului. Spicuim în cele ce urmează cîteva impresii reflectate în cronicile apărute cu acest prilej.

„Aspectele talentului său sînt multiple; de la început, vocea sa farmecă prin suplețe și eleganță. Vasile Micu interpretează muzică veche cu ușurință, într-un stil sobru și nuanțat. Aceste calități nu apar mai puțin atrăgătoare în cele patru piese românești care au adus acestei seri o nuanță aparte. Aproape că nu este nevoie să înțelegi textul; farmecul lor direct, vibrînd prin simplitate și emoția conținută tălmăcește suficient ceea ce cuvintele vor să exprime... A doua parte a programului a fost consacrată aproape în întregime creației celor trei mari melodiști francezi Fauré, Debussy, Ravel. Repertoriu auzit prea rar, dar atît de plin de delicatețe, solicitînd interpretului mai mult decît finețe, o subtilitate și o contopire cu poetul și muzicianul..."

(**Le republicain Lorrain,** 1 februarie 1968)

„...După cele trei arii antice, piesele românești, pagini aparținînd lui G. Dima, Doru Popovici și S. Nicolescu, atrăgătoare prin lirismul lor generos și totuși reținut, amintind simplitatea folclorului, au fost bine alese pentru a pune în lumină calitățile interpretului. Am putea spune că a fost poate cea mai interesantă parte a programului, iar vechea melodie românească acordată în bis i-a prelungit ecoul... În ce privește **Trois chansons de France** de Debussy, în afara faptului că ne-au revelat stăpînirea cu care Vasile Micu posedă în egală măsură pronunția limbii franceze vechi și moderne, s-au bucurat de o bună încadrare melodică și ritmică, precedînd o interpretare virilă și totodată rafinată a ciclului ravelian **Don Quichotte către Dulcineea...**".

(**Journal de Luneville,** 12 februarie 1968)

GR. CONSTANTINESCU

Dirijorul Mircea Basarab a susținut de curînd concerte cu Orchestra Radiodifuziunii din Luxemburg și cu orchestre simfonice din Japonia. Presa de specialitate a acordat un viu interes acestui succes artistic; vom reproduce în numerele viitoare extrase din cronici.

Cuprinsul

PE TEME DE ACTUALITATE

Muzica în viața spirituală a tineretului 1
Premii ale Academiei Republicii Socialiste România (C.R.) 7

ANIVERSAREA REVOLUȚIEI DIN 1848

Octavian L. Cosma
Cultura muzicală în perioada Revoluției de la 1848 8

★

Cîntece cu tematică patriotică 11
Cristian Ghenea
Concepții despre muzică ale pașoptiștilor 15

DISCUȚII

Henri Mălineanu
Muzică ușoară, da, dar Muzică ! 18
Edmond Deda
Cerbul de aur 19
Florian Lungu
Orchestra festivalului ; Ecouri 23
Petre Codreanu
Opera — act de importanță socială 25
Gheorghe Firca
Operă, dramă, timp muzical 26

★

Festivaluri și concursuri 29

CREAȚII

Dan Buciu
Concertul pentru pian și orchestră de coarde de Dan Constantinescu 30
Ileana Rațiu
Sonata pentru clarinet și harpă de Bogdan Moroianu 32

★

Gh. Firca
Eugen Cuteanu 34
Ion Beldi
V. S. Jianu 35

CONCERTE — SPECTACOLE

Alfred Hoffman
Retrospectivă 36
Andreas Porfetye
Marea Missă în si minor de Bach la Filarmonica „G. Enescu" 38
G. Derieteanu și Silvian Georgescu
Coruri 39
Diamandi Gheciu
Fanfară 41
Al. Colfescu
Liliacul 42
C. Răsvan
Instantanee din Tg. Mureș 43
De peste hotare 45
Ștefan Bonea
Ladislau Konya 46
Gr. Constantinescu
Vasile Micu 47

Sommaire

THÈMES ACTUELS

La musique dans la vie spirituelle de la jeunesse 1
Les prix de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie (C.R.) 7

L'ANNIVERSAIRE DE LA RÉVOLUTION DE 1848

Octavian L. Cosma
La culture musicale pendant la Période de la Révolution de 1848 8

★

Chansons sur thèmes patriotiques 11
Christian Ghenea
Conceptions sur la musique chez les révolutionnaires de 1848 15

DISCUSSIONS

Henri Mălineanu
Musique légère, oui, mais de la musique ! 18
Edmond Deda
Le Cerf d'or 19
Florian Lungu
L'orchestre du Festival ; Echos 23
Petre Codreanu
L'opéra — acte d'importance sociale 25
Gheorghe Firca
Opéra, drame, temps musical 26

★

Festivals et concours 29

OEUVRES

Dan Buciu
Le concerto pour piano et orchestre à cordes, de Dan Constantinescu 30
Ileana Rațiu
La sonate pour clarinette et harpe, de Bogdan Moroianu 32

★

Gh. Firca
Eugen Cuteanu 34
Ion Beldi
V. S. Jianu 35

CONCERTS — SPECTACLES

Alfred Hoffman
Revue rétrospective 36
Andreas Porfetye
La Grande Messe en si mineur de Bach interprétée par l'orchestre Philarmonique „George Enescu" 38
G. Derieteanu et Silvian Georgescu
l'Activité des Ensembles chorales d'amateurs 39
Diamandi Gheciu
Un concert réussi de la „Fanfare Représentative" 41
Al. Colfescu
La Chauve-Souris à l'opéra 42
C. Răsvan
Instantanés de Tg. Mureș 43
De l'étranger 45
Ștefan Bonea
Ladislau Konya 46
Gr. Constantinescu
Vasile Micu 47

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef).

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

muzica
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
ANUL XVIII Nr. 6 IUNIE 1968

Unanima adeziune

Din zilele apariţiei în presă a documentelor Plenarei C.C. al P.C.R. din 22—25 aprilie şi pînă în prezent, ţara întreagă a trăit satisfacţia unor hotărîri menite să aducă schimbări de mare importanţă în dezvoltarea societăţii noastre socialiste. Această Plenară s-a dovedit a fi bogată nu numai prin multitudinea problemelor supuse dezbaterii ci şi prin învăţămintele pe care sîntem chemaţi să le tragem, prin urmările favorabile ce se vor reflecta în viitor asupra tuturor domeniilor de activitate.

Hotărîrile luate au relevat înaltul spirit de principialitate, înalta răspundere cu care Comitetul Central îşi îndeplineşte sarcinile puse de cel de-al IX-lea Congres şi de către Conferinţa Naţională a Partidului.

Adunările care au urmat acestui eveniment de importanţă crucială au constituit prilejuri concludente de exprimare a profundei adeziuni a maselor faţă de măsurile adoptate, acordul deplin cu politica internă şi externă a partidului, politică ce este dedicată slujirii idealurilor celor mai nobile ale poporului român, ale dezvoltării materiale precum şi spirituale a patriei, a continuei dezvoltări a societăţii noastre pe drumul înfloritor al democraţiei şi progresului social.

Am luat cunoştinţă cu toţii de măsurile stabilite de plenară şi ne-am exprimat, prin grai şi prin faptă, unanima adeziune la această politică ce reflectă profundul caracter democratic al orînduirii noastre, ce statorniceşte cu înţelepciune şi hotărîre un climat de respect al demnităţii umane, de creştere fără precedent a tuturor energiilor creatoare. Oamenii de artă văd în aceste hotărîri o garanţie sigură a prosperării scumpei noastre patrii, pe care poeţii şi muzicienii au cîntat-o încă din vremurile grele, cînd demnitatea umană era total nesocotită, cînd omul de artă era un umil serv al potentaţilor capitalului.

Sîntem mîndri şi îndreptăţiţi să spunem că Partidul Comunist Român reprezintă tot ceea ce reprezintă mai valoros în tradiţiile de luptă ale poporului nostru, forţa conducătoare sub steagul căruia am dobîndit succese de importanţă covîrşitoare. În aceste zile de mare efervescenţă am auzit spunîndu-se despre partid că este un partid al curajului, dreptăţii şi al demnităţii. Hotărîrile luate au adus substanţiale transformări, au generat un suflu nou pe care-l simţim şi care ne înviorează, ne-au deschis noi orizonturi în viaţă şi în creaţie. Va trece multă vreme şi vom vorbi încă despre această plenară istorică.

Relevînd succesele obţinute în anii socialismului pe acest tărîm, Plenara a criticat şi unele neajunsuri care au dăinuit în viaţa şcolară şi universitară. În esenţă, ele vizează faptul că învăţămîntul nu a reuşit să ţină pasul cu cerinţele crescînde ale societăţii noastre fiindcă, în organizarea lui, nu s-a ţinut seama de tradiţiile progresiste ale şcolii româneşti, adoptîndu-se măsuri necorespunzătoare pentru ţara noastră precum şi faţă de evoluţia procesului de învăţămînt, pe plan mondial, în condiţiile vieţii moderne. Dezbaterile au arătat, printre altele, că au fost nesocotite o serie de ramuri importante ale învăţămîntului. E vorba în special de domeniul ştiinţelor moderne al căror rol este precumpănitor în dezvoltarea societăţii. Racilile din organizarea învăţămîntului s-au răsfrînt negativ asupra economiei, ştiinţei şi culturii româneşti. Iată pentru ce sînt bine venite măsurile de perfecţionare a învăţămîntului de toate gradele, modernizarea conţinutului lui, perfecţionarea procesului de instruire şi a metodelor de predare, îmbunătăţirea procesului de instruire şi a metodelor de predare, îmbunătăţirea activităţii educative, pregătirea şi promvarea cadrelor. O grijă deosebită se arată pregătirii tineretului studios din institute şi facultăţi, acestor cadre ce

sînt chemate să asigure, în continuare, dezvoltarea multilaterală a țării, mersul nostru ascendent spre culmile comunismului.

Îndreptîndu-și atenția spre fondul de aur al partidului — proprii săi membri — plenara a insistat asupra creșterii rîndurilor partidului și a educației politico-ideologice a comuniștilor.

Ca o expresie a atenției pentru om și pentru problemele legate de nevoile lui, pe ordinea de zi a Plenarei a fost înscris punctul privind rezolvarea scrisorilor, sesizărilor și cererilor oamenilor muncii. Măsurile adoptate cu acest prilej evidențiază profundul democratism al orînduirii noastre, interesul pentru strîngerea tot mai puternică a legăturii partidului și statului cu masele.

Pornind de la considerentul că atîta timp cît există imperialism există și pericolul agresiunii și războiului, s-a subliniat necesitatea continuei întăriri a forțelor noastre armate.

Trecerea în revistă a problemelor activității internaționale a partidului a prilejuit exprimarea deplinei aprobări a Comitetului Central față de poziția adoptată în actuala situație, în cadrul unor întîlniri internaționale. Militînd pentru consolidarea sistemului mondial socialist, România dezvoltă în același timp colaborarea cu toate țările, indiferent de orînduirea lor, acordă o atenție deosebită lărgirii relațiilor sale cu țările care luptă pentru independență națională, pentru progresul economic și social. La baza colaborării, țara noastră își reafirmă principiile după care se călăuzește: egalitatea în drepturi, neamestecul în treburile interne, respectarea suveranității naționale și a dreptului fiecărui popor de a-și hotărî soarta.

Plenara și-a consacrat de asemenea dezbaterile și reabilitării unor activiști de partid și de stat care, de-a lungul anilor au avut de suferit de pe urma încălcării normelor democrației interne de partid și legalității socialiste.

Plenara a apreciat că procesul intentat lui Lucrețiu Pătrășcanu, unul dintre vechii militanți ai mișcării noastre revoluționare, activist și conducător de seamă al partidului și poporului român, a fost o înscenare în urma căreia a fost osîndit prin încălcarea celor mai elementare norme de legalitate și de dreptate.

Hotărîrea de a-l reabilita post-mortem pe Lucrețiu Pătrășcanu și pe celelalte persoane din procesul intentat acestuia reprezintă un act de dreptate aprobat de toți membrii de partid, de întregul nostru popor.

Reabilitarea politică a lui Ștefan Foriș, fost secretar general al C.C. al P.C.R. în 1940, ucis fără judecată în 1946, este de asemenea unanim aprobată.

În cadrul adunărilor ținute în țară, în moțiunile adresate Comitetului Central, se arată hotărîrea comuniștilor, a întregului popor de a-și strînge și mai mult rîndurile în jurul partidului și guvernului, de a trage toate concluziile.

„Analizînd ceea ce s-a întîmplat în această perioadă în partidul nostru — spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu la adunarea activului de partid al Capitalei —, cred că se impune să tragem toate învățămintele și să luăm asemenea măsuri — organizatorice și politice — încît niciodată să nu se mai poată întîmpla asemenea fapte".

Avertismentul dat de secretarul general al partidului nostru trebuie să stea în atenția noastră, a tuturor. Nu, nu trebuie să se mai repete astfel de situații dureroase! Trebuie să facem tot ce ne stă în putere pentru ca astfel de acte inumane, incompatibile cu demnitatea de om să nu mai fie repetate. Trebuie să veghem cu sfințenie pentru ca legalitatea socialistă să fie respectată, pentru ca legile create de noi să devină o obligație pentru oricine, fără nici o deosebire.

Intelectualitatea noastră, oamenii de artă își exprimă unanima lor adeziune la hotărîrile recentei Plenare, în respectarea cărora văd creat un climat rodnic de noi realizări, o chezășie că artele vor înflori și mai mult în folosul oamenilor muncii.

Artistul, educator al maselor

de Ion Dumitrescu

Vreau să încep prin a-mi exprima entuziasmul, admirația și adeziunea totală pentru toate inițiativele, pentru toate acțiunile pe care Conducerea noastră de Partid și de Stat le întreprinde în ultimul timp în toate sectoarele de activitate și cu deosebire în domeniul culturii.

Pentru că, extraordinara, pasionata activitate desfășurată fără răgaz, dragostea pentru oameni, pentru viața lor, eforturile consacrate ridicării poporului nostru, situării lui la nivelul pe care îl merită în contextul lumii contemporane, mă impresionează profund, după cum sînt sigur că impresionează și pe prieteni și pe neprieteni, deopotrivă.

Grija pentru ridicarea nivelului de cultură a poporului nostru a constituit și constituie o preocupare permanentă, lucidă, neclintită, a conducerii noastre de Partid și de Stat.

Învățămîntul constituie baza științelor, artelor, culturii, baza dezvoltării societății.

Perfecționarea învățămîntului de toate gradele în țara noastră a constituit și de astă dată una din problemele importante care s-au dezbătut în Plenara Comitetului Central al Partidului.

De la lichidarea neștiinței de carte — plagă veche și endemică în România de odinioară — pînă la învățămîntul obligatoriu de 8 ani și acum de 10 ani — este un pas gigantic pe care l-am făcut într-un interval de timp relativ scurt.

Eficiența măsurilor luate în anii de după eliberare, cu toate greutățile și neajunsurile întîmpinate, și-a arătat roadele. Altele sînt astăzi condițiile morale și materiale ale învățămîntului nostru, de pe o altă platformă se pun astăzi problemele.

În calitate de artist, lucrător în domeniul culturii, cu o îndelungată activitate în învățămîntul superior, consider necesar să mă refer la cîteva aspecte ale învățămîntului artistic în țara noastră — parte integrantă din procesul general de învățămînt.

Noi artiștii am dorit întotdeauna — uneori cu sfială, alteori cu pasiune și îndrăzneală — să se acorde și învățămîntului artistic o atenție plină de simpatie și înțelegere.

Multă vreme, învățămîntul artelor a fost neglijat. În general, artele și artiștii s-au bucurat de puțină solicitudine în trecut. Învățămîntul artistic a cunoscut și perioade de atenție deosebită, dar și perioade în care interesul față de el s-a potolit sau s-a mutat în altă parte.

Și în acest domeniu s-a nesocotit la un moment dat importanța tradițiilor și experiențelor noastre, împrumutîndu-se fără o atentă analiză, unele principii necorespunzătoare pe care, treptat și cu greutate, ne-am străduit și în parte le-am eliminat.

Bunăoară, printr-o greșită aplicare a unor măsuri împrumutate, a fost îndepărtată muzica pentru un timp îndelungat dintre obiectele de învățămînt ale ciclului mediu și desființate secțiile pedagogice din Conservatoare. Multe generații de tineri au fost astfel lipsite de posibilitatea de a cînta, de a învăța cum să pătrundă în tainele unei arte umane și înălțătoare, de a se bucura de frumusețile muzicii.

Impulsul unui popor de veche cultură artistică și talentat în toate domeniile artei a învins și va învinge însă întotdeauna orice greutate, orice piedică s-ar pune în calea elanurilor lui creatoare.

Trăirea milenară laolaltă cu arta — împletirea vieții și activității de toate zilele cu preocupările artistice — respectul pentru măiestrie, au creat de multă vreme necesitatea însușirii înaltului meșteșug prin ucenicie și au întreținut per-

manent o activitate de învățămînt artistic, de multe ori necunoscut, neorganizat oficial.

Pe bazele și din experiențele lui am înființat în mijlocul secolului trecut școlile noastre de artă. Pe bazele tradițiilor noastre și ale învățămîntului artistic organizat la noi, folosind experiența universală, trebuie să așezăm astăzi, să continuăm și să dezvoltăm la înălțimea nivelului contemporan învățămîntul artistic, adaptat la cerințele actuale, corespunzător firii și necesităților oamenilor noștri.

Orice operă de artă are — sau, mai bine spus, ar trebui să aibă — un caracter didactic, educativ. Opera de artă adevărată este un abecedar — un manual — un tratat de îndemnuri, exemple, idealuri, precepte.

Artistul, prin creația sa, devine nu numai exponentul sufletului, aspirațiilor, faptelor oamenilor dintr-un timp dat, el poate și trebuie să devie factor de răspundere în îndrumarea vieții și societății omenești, profesor al conștiințelor, educator al maselor.

Din acest punct de vedere, îndatoririle creatorilor de artă în fața problemelor actuale ale societății și culturii noastre, se deslușesc cu claritate. Mi-amintesc aici de îndemnurile făcute de tovarășul Nicolae Ceaușescu Secretar General al C.C. al P.C.R. artiștilor plastici și pe care le-am primit și înțeles indirect și noi ceilalți.

Acordarea de posibilități largi de instruire, de condiții superioare de învățămînt artiștilor pentru ridicarea meșteșugului corespunzător realizării de opere adevărate, reprezentative, apare ca o necesitate.

Prin învățămînt se dezvoltă creația, interpretarea, știința artelor, prin învățămînt pătrunde în procesul de educație a maselor arta și binefacerile ei, prin învățămînt se asigură participarea largă a oamenilor noștri la prefacerile neîncetate din domeniul artelor și orientarea artiștilor noștri.

Din vechea calificare de „dexterități", pe care artele o aveau odinioară între obiectele de învățămînt, umanismul socialist situează valoarea și importanța lor alături de disciplinele științifice în educația omului nou cu inimă caldă, deschisă la frumusețile naturii, la plăcerile nobile ale vieții, la dragostea de oameni, de bine. Să nu uităm că o parte importantă din bucuriile pe care viața le oferă oamenilor, o constituie plăcerile superioare, binefacerile pe care le procură artele.

În momentul cînd țara noastră își cucerește un loc tot mai important în lume și cînd prestigiul României se stabilește la înălțimi pe care nu le-a atins niciodată, lucrările plenarei Comitetului Central al Partidului Comunist Român dau, prin directivele lor, un nou impuls, un nou avînt vieții și culturii noastre.

Cu această ocazie, nu pot să trec nebăgător de seamă și să nu aplaud din toată inima faptul că nici de astă dată n-au lipsit din materialele plenarei partidului referirile la artă și la cultura românească.

Valori şi tendinţe în muzica românească

Deschizînd în coloanele revistei o amplă discuţie pe tema sus enunţată, invităm pe compozitori şi muzicologi să ne răspundă la următoarele întrebări :

1. Care sînt, după părerea dvs., cele mai reprezentative lucrări ieşite de pe şantierul creator românesc în ultimii 6—8 ani ?

2. În ce măsură noile creaţii româneşti auzite în sălile de concert continuă tradiţiile muzicii noastre şi ne dau în acelaşi timp posibilitatea unei continue integrări în arta contemporană ? În ce măsură credeţi că reprezentanţii celei mai tinere generaţii de compozitori români au depăşit limitele unor experimentări în sine atingînd fie zonele artei majore fie domenii ce depăşesc înţelesul actual al categoriilor artistice ?

3. În ce măsură credeţi că cele mai noi dintre creaţiile româneşti sînt profund ancorate în contemporaneitatea ţării noastre, reflectă trăsăturile distincte ale spiritualităţii româneşti ?

4. Credeţi că noile creaţii româneşti satisfac exigenţele şi realizează opera de educare a publicului ?

5. Cum apreciaţi raporturile dintre creaţia muzicală şi critica muzicală ? În ce măsură cercetarea muzicologică abordează probleme esenţiale ale vieţii noastre muzicale ?

6. Ce măsuri organizatorice propuneţi pentru o mai bună difuzare a creaţiei muzicale româneşti, pentru o mai adîncă cunoaştere a acestor lucrări în ţară şi peste hotare ?

În numărul de faţă publicăm răspunsurile primite din partea unui prim grup de compozitori.

ZENO VANCEA

1 — 2 Aş diviza suma de lucrări ieşite de pe şantierul componistic românesc în ultimii 6 — 8 ani în două mari categorii: în acelea care păstrează o legătură adîncă cu tradiţia pe drumul cultivării unui conţinut emoţional (în sensul tradiţional al noţiunii) şi altele aşa-zis structuraliste, a căror valoare rezidă se pare în modul savant de organizare a materialului sonor.

Prin modalitatea în care continuă cele mai remarcabile momente ale istoriei muzicii româneşti, prin nota personală a stilului, prin înaltul lor nivel tehnic, o serie de noi lucrări, — fără a fi exhaustiv, aş enumera aici Simfonia lui P. Bentoiu, Simfonia a IV-a şi Concertul pentru orchestră al lui W. Berger, ultimele lucrări ale lui Th. Grigoriu, piesa lui A. Raţiu, interpretată de formaţia „Musica nova", Variaţiunile pentru orchestră de L. Feldman, Concertul pentru violoncel de A. Vieru, Simfonia a III-a pe teme bizantine de D. Popovici, Concertul pentru flaut al lui L. Glodeanu, unele din lucrările de cameră ale lui D. Constantinescu — mi se par — în momentul actual profund reprezentative pentru muzica românească..

Alături de ele au apărut în viaţa de concert un impunător număr de lucrări deosebit de interesante sub raportul mijloacelor de expresie căutînd drumuri noi în muzica zilelor noastre.

Personal — cu toată dragostea pe care am avut-o timp de 4—5 decenii pentru *nou*, (fără de care sînt convins nu poate exista, un mers înainte al muzicii), cu toată intensa cură de muzică experimentală pe care am făcut-o recent în cîteva dintre centrele muzicale ale Republicii Federale a Germaniei — stau de multe ori neajutorat în faţa noului fenomen muzical care, accentuez, nu poate fi apreciat, încadrat în conceptele estetice dominante pînă la mijlocul veacului nostru.

Regret sincer că fondul meu aperceptiv nu acţionează pe linia unei identificări integrale cu noul fenomen muzical. Să fim clari. Orice lucrare nouă îmi trezeşte un interes deosebit sub aspectul meşteşugului, al tehnicii componistice şi sînt cu totul de acord că pe plan european şi naţional s-au făcut investigaţii cu rezultate foarte bogate iar în domeniul explorării timbrurilor şi a culorilor instrumentale s-a ajuns la o îmbogăţire extraordinară a paletei componistice. Numai că înlocuirea mijloacelor tradiţionale de exprimare (a melodiei, armoniei, polifoniei, a formelor arhitectonice în strînsă legătură cu aceste elemente) numai cu timbruri şi cu eşafodaje matematice (nu întotdeauna sesizabile fără o prealabilă iniţiere a auditorului) înseamnă totuşi după părerea mea o sărăcire a muzicii.

Dacă este adevărat (aşa cum afirmă unii exegeţi) că această artă de tip nou nu urmăreşte înlocuirea celei vechi ci vine doar s-o îmbogăţească pe un alt plan, atunci, această „îmbogăţire" — pentru care este necesară un nou fel de educare a sensibilităţii — înseamnă indiscutabil o dezvoltare a artei sonore; dacă dimpotrivă, aşa cum vor unii să interzică interpretarea muzicii mai vechi — cum spunea un cunoscut compozitor german „Chiar cu mijloace poliţieneşti", atunci ca o consecinţă inevitabilă, — ca în orice domeniu în care dezvoltarea este unilaterală — vom asista la o sărăcire a muzicii.

Trebuie spus, că sub aspectul realizării tehnice, al îmbogățirii timbrurilor, lucrările lui Stroe, Niculescu, Olah, Vieru, Brînduș, Glodeanu, Hrisanide, Miereanu sînt desigur foarte interesante, cu toate că eu personal nu am încă acel acces la semnificația artistică a acestor lucrări, pe care îl am față de oricare curent modern care rămîne totuși în cadrul tradiționalului conținut emoțional.

Unii dintre apologeții curentelor moderne susțin că toate noile lucrări românești își au rădăcinile în folclor. Se caută izvoare folclorice pentru a se justifica aleatorismul, poliritmia, atematismul, diverse modalități de organizare a structurilor. Se uită însă că aceste modalități nu constituie adevăratul sens al muzicii populare ci doar un mijloc de organizare a limbajului prin care se tălmăcește în forma cea mai directă un conținut emoțional, fiind clar că muzica populară este mijlocul cel mai direct de exprimare a sentimentului după cum spune chiar poetul: „nu cînt că știu cînta, ci mă doare inima". În timp ce moderniștii cîntă și atunci cînd nu-i doare nimica — sau dacă aș vrea să fiu răutăcios, fără intenții de jignire — ei cîntă atunci cînd vor să supere urechile altora.

3. În lipsa unei perspective istorice, în lipsa distanței necesare de timp pentru o suficientă obiectivitate, este greu de spus care dintre aceste lucrări corespund mai mult năzuințelor estetice ale timpului nostru reflectînd problematica, sensibilitatea lumii contemporane, înscriindu-se pe liniile tradiționale ale spiritualității românești.

T. Olah susține de pildă că Studiul său pentru percuție izvorăște din străvechi tradiții folclorice sub aspectul efectului de incantație al ritmului și al sonorităților mijloacelor de percuție. Întrebarea se pune de ce omul contemporan despre care se afirmă pe de altă parte că are oroarea zgomotelor (incluse de altfel astăzi de unii muzicieni ca mijloace expresive), mai are nevoie să se întoarcă la preistorie după 2000 de ani de cultură europeană?

Eu rămîn ferm convins că în epoca revoluției tehnice, a mașinismului care încearcă să înnăbușe glasurile cele mai intime ale sufletului nostru, muzica nu trebuie să renunțe mai mult ca oricînd să ofere omului liniște, meditație, echilibru, reverie.

4. Mie mi se pare să întreaga istorie a muzicii dovedește că gustul publicului poate fi format. În ce măsură acest gust va putea fi modelat de noua muzică, la această întrebare nu va putea răspunde decît viitorul.

5. Din păcate, cu toate strădaniile nobile și eforturile muzicologilor, sarcinile lor sînt atît de multiple și numărul lor atît de mic încît nu pot face față întotdeauna tuturor problemelor la ordinea zilei și astfel sînt insuficient înarmați pentru pătrunderea unui fenomen atît de complex pe care-l reprezintă noua muzică și interferențele ei cu creația tradițională.

Rezultatul se vede adesea fie în lipsa de cronici, în incompetența sau în anumite atitudini unilaterale ale lor.

6. Cu ocazia recentului meu turneu de conferințe în R. F. a Germaniei, vorbind despre drumurile creației românești, am prezentat o suită de exemplificări și din noua creație muzicală. De fiecare dată muzicienii și marele public subliniau faptul că, spre deosebire de celelalte lucrări ale creatorilor de acest gen din occident, piesele românești au mai multă prospețime și o distinctă notă originală.

Există pare-se pretutindeni în Europa dorința cunoașterii aprofundate a muzicii românești scrise în ultimele 3—4 decenii.

Trebuie să găsim tocmai de aceea toate mijloacele propagandistice pentru a face cunoscută toată muzica românească peste hotare.

Stabilirea unui plan detaliat pentru răspîndirea creației muzicale românești peste hotarele țării trebuie să devină la ora actuală unul din imperativele esențiale ale Uniunii Compozitorilor și Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă.

THEODOR GRIGORIU

1. — Simfonia și „Coloana fără sfîrșit" ale lui T. Olah; Muzică pentru pian și orchestră de Aurel Stroe; Pe o plajă japoneză de Mircea Istrate; Jocuri pentru pian și orchestră de A. Vieru; Sonata pentru vioară și pian de Dan Constantinescu (compozitor de care ar trebui să se vorbească mai mult); Inventiile pentru clarinet și pian de Ștefan Niculescu; Concertino scris pentru formația „Musica nova" de Adrian Rațiu și multe altele.

2. Muzica românească se găsește în momentul lărgirii perimetrului pe care acționează. Dacă la unele lucrări nu mai vedem prea clar anumite trăsături definitorii ale muzicii noastre, asta poate se explică fie printr-o criză de creștere, fie prin lipsa noastră de a avea recul-ul necesar. Ieșind dintr-un cadru care a fost poate prea tradițional, liniile de forță pornite dintr-un nucleu se răspîndesc radiar, atacînd toate preocupările din muzica contemporană. Procesul acesta va fi îndelungat, pentru că fiecare încercare serioasă cere ani și ani. Cînd un compozitor întîlnește o ideie originală ce are puternice rezonanțe în sensibilitatea lui și din punct de vedere tehnic o „poate pune în pagină" la nivel mondial, el se integrează automat în valorile artei contemporane. Acest lucru nu presupune că lucrarea sa va circula de a doua zi în sandale de aur, pe toate meridianele și paralele globului. Propulsia lucrării nu mai poate fi influențată de compozitor, oricîte talente de autoimpresar ar avea...

Experimentările la noi sînt timide, ele nu au poate forța celor care se fac în marile centre muzicale ale lumii. Atenție la această noțiune însă pentru că ea are mai multe fațete. Experimentul se face pentru a te lămuri pe tine cu ideile tale și a lămuri (eventual a convinge) pe alții de ideile tale.

De ce această precizare? Pentru că dacă posezi o bună cunoaștere a istoriei muzicii, vei vedea că unele experimente au mai fost făcute în trecut, așa încît, analizînd rezultatele lor, n-are rost să le repeți... Asta în ceea ce privește primul aspect. În ceea ce privește al doilea aspect, publicul și critica trebuie să dețină o bună cunoaștere a istoriei muzicii veacului XX, pentru a cîntări dacă ceea ce se propune este realmente valoros.

Se vorbește tot mai mult de unele domenii care „ar depăși înțelesul actual al categoriilor artistice". Personal presimt cam ce se intenționează cu acest lucru, dar nu-mi este clar cum se va realiza el din punct de vedere estetic.

3. Vorbeam de o lărgire de perimetre. Desigur, nu orice asalt către noi zone trage după sine și un conținut care să reflecte contemporaneitatea de care vorbiți. Gestul în sine e specific contemporaneității dar în ceea ce privește saturarea lui cu acel conținut care ne interesează, aceasta rămîne însă un deziderat. De multe ori vom întîlni acest conținut mai degrabă în lucrările lui Nono, în recentele sale creații scenice, sau în muzica altor compozitori de avangardă care au depășit ceea ce aș numi „setea tehnicilor noi", decît în universul preocupărilor unora dintre noi. Iată un prilej de meditație pentru creatorii noștri...

Reflectarea spiritualității românești este implicată în preocupările noastre. Despre acest lucru s-a spus mult în ultima vreme, așa încît nu doresc să mai repet cele spuse.

4. Exigențele publicului — da. Prin opera de educare înțeleg că noi trebuie să preluăm oameni educați și să-i super-educăm.

Am mai spus-o și în altă parte că arta se învață la fel ca oricare disciplină, ca fizica sau astronomia. Cred că am depășit epoca sociologismului vulgar și că, prin natura lor, problemele muzicii contemporane se adresează *unui public educat, care vrea să mediteze în sala de concert.*

5. Nu, deloc. O comparație cu critica literară sau cu cea plastică, ne arată că în muzică nu avem autorități critice. Ce bine ar fi fost să fi avut și noi un Călinescu, un Perpessicius, un Cioculescu, un Pompiliu Constantinescu. Poate muzica noastră ar fi avut astăzi alt chip. Cercetarea noastră muzicologică este foarte activă și personal am încredere în cîteva capete care lucrează în acest domeniu. În ceea ce privește problemele „esențiale" de care vorbiți, ele au nevoie de a fi cuprinse de oameni cu un înăscut simț al culturii. Din aceștia din urmă se simte încă nevoie...

6. Am obosit să fac asemenea propuneri. Să punem pe cei mai tineri să organizeze acest domeniu. Ei au și ideile și elanul necesar.

LAURENȚIU PROFETA

1—2—3. Cele mai interesante realizări ale acestei perioade mi se par lucrările unor compozitori care au ajuns la acel grad de maturitate a creației care reușește să sintetizeze elementele de limbaj nou cu elementele universale și eterne a ceea ce numim „proces de creație muzicală". În acest sens, fără nici un fel de pretenție de exhaustivitate sau de ierarhizare aș înșirui nu atît nume și lucrări ci mai ales anumite dominante estetice vizibile în preocupările unor creatori.

Aș remarca astfel din acest punct de vedere:

— capacitatea unor compozitori ca A. Vieru, Th. Grigoriu, T. Olah, C. Țăranu, A. Rațiu, D. Constantinescu, W. M. Klepper de a integra noile elemente de limbaj pe fondul unor vechi căutări ale creației românești, precum și preocupările pe linia adîncirii izvoarelor folclorice vizibile în operele unor compozitori ca L. Glodeanu, N. Brînduș, C. Georgescu, Gh. Costinescu:

— substanțialele și tot atît de interesantele realizări muzicale ale unor compozitori care au creat în această perioadă lucrări de majoră semnificație, înoind cu spirit creator forme muzicale tradiționale; mă gîndesc sub acest aspect la liedurile pe versuri de Mariana Dumitrescu ale lui M. Jora, la Simfonia lui P. Bentoiu, la Simfonia și cvartetele lui W. Berger, la lucrările simfonice ale lui D. Bughici, la lucrările lui A. Porfetye, la Simfonia lui A. Zeman etc.

— depășirea parametrilor unor experimente și conturarea unor profiluri creatoare originale în lucrările unor compozitori ca Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Al. Hrisanide (În paranteză fie spus, formularea anchetei nu mi se pare echitabilă. Cred că la ora actuală experimentele nu aparțin numai celor tineri).

Întregul nostru front componistic este în ultimul timp angajat pe drumul unor căutări continue pentru inovarea mijloacelor de exprimare. S-au remarcat în această direcție atît septuagenarul Ludovic Feldman cît și compozitori foarte tineri ca Miereanu, Meționu, Nemescu recent audiați în sălile de concert. Experimentul, inovația nu reprezintă un apanaj al „tinerilor" după cum păstrarea rigorilor tradiției nu aparține în exclusivitate „vîrstnicilor" și este foarte bine că este așa.

Gh. Costinescu creia la 28 de ani — fără a se situa pe pozițiile unui radicalism de limbaj propriu după părerea unora numai tinerilor — poemul său „Cîntec apelor țării", puternic ancorat în tradiția enesciană constituind de altfel una din cele mai bune lucrări cu tematică contemporană scrise în ultimii ani.

Tocmai de aceea cred că trebuie să militäm la ora aceasta, dincolo de unele divizări artificioase pe criterii de vîrstă, limbaj, notorietate, pentru judecăți de valoare avînd la bază calitatea și valențele artistice ale operei de artă.

4. Prin multilateralitatea ei, prin diversele personalități care o reprezintă, creația muzicală românească este capabilă în ansamblul ei să satisfacă exigențele publicului cu condiția unei difuzări judicioase.

5. În general, mi se pare încă nesatisfăcătoare activitatea noastră muzicologică. Critica muzicală continuă a se menține la suprafața vieții muzicale lipsindu-ne generalizările privind esența creației noastre actuale.

6. Difuzarea valorilor muzicale românești poate fi socotită la ora actuală o problemă de creație.

Să vă dau un exemplu. Sînt convins că actuala inerție dominantă în domeniul cîntecului de masă și, de ce să n-o spunem, compromiterea acestui gen, a *fost determinată în cea mai* mare măsură de carențele unei difuzări manifeste pînă nu de mult în activitatea Radioteleviziunii și Casei Centrale a Creației Populare.

Difuzarea este o chestiune de selecție iar selecția presupune competență,

gust, consultare a creatorului, criticului, publicului consumator. O asemenea situație (valabilă și în alte compartimente ale muzicii) poate duce la denaturarea chipului real al creației, și trebuie să ajungem la creșterea rolului Uniunii Compozitorilor ca instituție ce trebuie consultată permanent pentru a-și spune cuvîntul în ce privește selecția și difuzarea muzicii românești. În acest sens cred că Uniunea trebuie să aibe un organism specializat care să întrețină un contact permanent cu forurile care au sarcina difuzării muzicii românești în țară și străinătate.

LIVIU GLODEANU

1. Reprezentative pentru ce? pentru cine? Reprezentative pentru muzica românească?

Pentru a răspunde în acest fel am nevoie de taloane. Ele nu există sau nu le pot accepta. Arta se dezvoltă într-un proces evolutiv în care fiecare onest muzician își are rolul său. O creație „reprezentativă" poate fi o operă slabă, dar bineînțeles și bună. Creațiile reprezentative ale muzicii românești le puteți afla urmărind piesele reluate mai frecvent în repertoriul orchestrelor noastre, sau în cele oferite a fi executate în străinătate. Nu evit un răspuns dar consider că nu mă pot referi direct decît la o întrebare formulată cam așa: „Care sînt lucrările pe care le prețuiesc?

De altfel, aș putea enumera într-o ordine cu totul întîmplătoare cîteva din multe: lieduri pe versuri de Mariana Dumitrescu ale lui M. Jora și liedurile pe versuri de L. Blaga ale lui M. Negrea; „Monumentum", „Arcade", „Laude", de A. Stroe, „Cantata pentru cor de femei", Sonata pentru clarinet solo de T. Olah, Concertul pentru violoncel și „Scenele nocturne" ale lui A. Vieru, Variațiunile pentru orchestră ale lui L. Feldman, „Omagiu lui Enescu" (cu toate că este mai de mult scrisă) a lui Th. Grigoriu, „Cantata III-a" și „Simfonii pentru 15 instrumente" de St. Niculescu, „Omagiu lui Palestrina" de Doru Popovici, „Volumele" lui Al. Hrisanide, Cvintetul lui A. Rațiu, „Sonata pentru vioară" a lui Gh. Costinescu, Cvintetul pentru suflători al lui T. Ciortea, „Galileo Galilei" de Corneliu Cezar, „Simfonia brevis" și „Contrastele" lui Cornel Țăranu, Simfonia I-a de P. Bentoiu, „4 cîntece din Ardeal" ale lui D. Capoianu, piesele prezentate în cadrul „tinerilor compozitori" aparținînd unor creatori ca M. Moldovan, Șt. Zorzor, O. Nemescu, C. Georgescu, L. Meșianu etc.

2. Aici n-aș putea răspunde decît foarte laconic: În cea mai mare măsură sînt convins că noile creații continuă tradițiile muzicii noastre și se integrează în valorile contemporane universale depășind faza exeperimentelor.

3. Întrebarea se confundă, după părerea mea, cu cea precedentă. Continuînd tradițiile autohtone, realizîndu-se la un nivel artistic major, reprezentînd pe plan universal un aport românesc, lucrările actuale nu numai că reflectă trăsăturile distincte ale spiritualității românești, ci spiritualitatea românească (mai bine zis conștiința muzicală contemporană românească) este rezultatul acestor particularități muzicale însumate.

Trăsăturile românești nu există aprioric, ele se crează cu fiecare izbîndă artistică.

Arta înseamnă și contemporaneitatea ei.

Personal în creație nu mă pot desprinde de influențele folclorice prin ceea ce mă stimulează ca vigoare, inventivitate ritmică și modalități de înlănțuire a motivelor — în ultimă instanță pentru mine sugestii arhitectonice. Dar să fim bine înțeleși. Spiritualitatea românească nu o văd legată neapărat de folclorul românesc.

Folclorul este un mod de manifestare care conține spiritualitatea românească. Dar moduri de înfățișare a unei spiritualități se pot naște și paralel și chiar opus folclorului.

4. Uneori creația românească nu satisface cerințele, exigențele și opera de educare a publicului. Alteori publicul cu cerințele, exigențele și educația lui nu satisface creația românească. Cele două fenomene nici nu este bine după părerea mea să se suprapună pînă la confundare.

În dialectica acestor factori văd dealtfel un element de prim ordin în dezvoltarea vieții muzicale.

5. Critica noastră nu se ocupă ci doar consemnează în cel mai bun caz creația. Problemele actuale ale vieții muzicale sînt abordate dar, din păcate, la un mod convențional și deci în ultimă instanță lipsite de probitate și de conștiință profesională.

Reticențele inhibitoare ale unor redactori extrazeloși, timorați de prejudecăți, reprezintă — de ce să ne înșelăm — un fel de a toci perseverența și elanul unor virtuali muzicologi de ținută.

6. Măsurile organizatorice sînt simplu de enunțat:

— O metodă de tipar ieftină (la care să-și dea și contribuția personală fiecare creator) care să-i permită compozitorului să-și valorifice lucrările la timp.

— Participarea la toate concursurile și festivalurile internaționale, participarea prin muzică dar și prin prezența compozitorilor. Atunci cînd nu există fonduri, cheltuielile de deplasare să fie suportate și de participanți.

— Burse de studii în străinătate pentru cei tineri.

— Stabilirea de legături, care s-au dovedit întotdeauna avantajoase sub raport financiar, cu foruri editoriale de prestigiu.

— Organizarea unui festival de muzică contemporană în România și a unui concurs de compoziție „George Enescu" național dacă nu internațional.

DUMITRU BUGHICI

Prima întrebare mă pune într-o mare încurcătură. Nu mi-e greu să citez 20—30 de titluri reprezentînd cele mai reuşite lucrări realizate în ultimii ani — în domeniul muzicii culte — ci mi se pare dificilă ordinea în care să le enunţ.

Creaţia românească s-a îmbogăţit în acest răstimp cu nenumărate compoziţii muzicale, foarte variate ca orientare stilistică, măestrie etc., prilej de bucurie în a constata multitudinea talentelor — de toate vîrstele — de care dispunem. (De la excepţionalul lied al maestrului Mihail Jora *„Bun rămas"* pe versurile Marianei Dumitrescu, pînă la tînărul Corneliu Georgescu, cu spirituala sa lucrare *„Motive Maramureşene").*

Am impresia că abia peste vreo 5—10 ani, vom putea cu adevărat emite o apreciere de valoare asupra lucrărilor compuse în ultima perioadă, întrucît nu odată am constatat că anumite opere, bine apreciate de critica muzicală au o „viaţă" foarte scurtă şi nu rezistă vremii. Poate că a sosit timpul de a se trece la întocmirea unui studiu serios, ştiinţific, despre creaţia muzicală de după 23 August 1944 şi pînă-n ultimii ani. Fără discuţie că un asemenea studiu ar fi de folos celor ce vor scrie *Istoria muzicii româneşti,* şi deasemeni am putea trage unele concluzii foarte importante în ceea ce priveşte viitorul muzicii noastre.

Ca membru al comisiei de muzică simfonică şi de cameră a Uniunii Compozitorilor am posibilitatea să cunosc aproape tot ce compun colegii mei vîrstnici sau tineri. Din acest punct de vedere am impresia că în linii mari, evoluţia muzicii româneşti merge pe un drum bun, ascendent.

Nu odată se poartă în comisia noastră discuţii ample în legătură cu valoarea artistică a unor compoziţii, se fac presupuneri asupra viitorului muzicii simfonice şi de cameră etc. Din păcate, multe dintre interesantele observaţii ale membrilor comisiei nu sînt cunoscute de majoritatea compozitorilor secţiei simfonice şi de cameră, şi astfel activitatea biroului este apreciată mai mult după referatele întocmite. Oare nu am putea găsi o soluţie ca unele luări de cuvînt să fie înfăţişate — sub forma unor sinteze — şi publicate în revista „Muzica"? Aceasta ar necesita invitarea la şedinţele secţiei — ale biroului — a unor muzicologi competenţi, care să consemneze doar ceea ce ar prezenta cu adevărat interes pentru ceilalţi membri ai Uniunii.

Şi poate atunci s-ar cunoaşte mai bine complexitatea problemelor cărora trebuie să le facă faţă comisia, grija şi responsabilitatea cu care se lucrează în cadrul acestui organism colectiv.

Şi poate nimeni nu s-ar mira aflînd că pentru unele lucrări (puţine la număr), comisia simfonică nu poate găsi deocamdată alt criteriu de apreciere, fiind nevoită să se limiteze la cel tehnic.

Se ajunge la această situaţie — după părerea mea — pentrucă în viaţa muzicală apar compoziţii al căror sens este foarte greu de descifrat, a căror legătură cu trăsăturile spirituale ale poporului, este foarte greu de dovedit.

Poate undeva e vina noastră, poate este vina compozitorilor, sau poate nu-i nimeni vinovat, întrucît dorinţa de a spune ceva nou întîmpină multe obstacole de toate gradele.

De regulă nu ne sînt necesare ample discuţii pentru a înţelege una sau alta dintre lucrările colegilor noştri.

Doar cîteva exemple din creaţiile generaţiilor tinere şi ale acelora pînă şi în jurul a 40 de ani, sînt edificatoare:

Să începem cu Concertele pentru vioară de Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Anatol Vieru, Concertul pentru flaut de Liviu Glodeanu, Sonata pentru clarinet solo de Tiberiu Olah sau Sonata pentru oboi de Aurel Stroe, *Vis cosmic* de Teodor Grigoriu sau *Variaţiuni Cinematografice* de Dumitru Capoianu, *Cvintetele* de Adrian Raţiu, Doru Popovici, Dan Constantinescu, *Divertismentul* de Mihai Klepper, Incantaţii de Cornel Ţăranu, *Şapte psalmi* de Nicolae Brînduş, *Rituale* de Mihai Moldovan, Omagiu lui Brâncuşi de Costin Miereanu, lucrările vocale ale lui Vasile Spătărelu şi George Draga, Simfonia lui Anton Zeman şi multe altele.

Uneori expunerile teoretice (estetice) realizate de autorii lucrărilor sînt ori foarte complexe, ori puerile, dar cea ce reprezintă importanţă pentru noi, este lipsa de legătură cu practica. Audiţia demonstrează — nu odată — cu totul altceva decît vor să ne convingă expunerile.

Se pot aduce multiple explicaţii în legătură cu această problemă, dar contează nu ceea ce cred eu sau altcineva ci eficienţa unei asemenea creaţii pentru majoritatea ascultătorilor.

Nu cred în vechea teorie, că ceea ce nu este astăzi înţeles, va fi peste 10—20 de ani.

Există în prezent o anumită modă, determinată de faptul că o categorie de compozitori caută să descopere mijloace de expresie complet noi, modalităţi de exprimare cu totul şi cu totul originale (chiar cu riscul de a apărea ridicoli în faţa publicului sau poate unii o şi doresc pentru a demonstra ce grozavi sînt) care pe parcursul a 3—5 ani îşi pierd valabilitatea (dacă rezistă atîta timp).

Desigur, fiecare compozitor trebuie să caute a se exprima pe sine cît mai puternic şi mai convingător, dar să recunoaştem că e mai uşor să cauţi la „exterior" decît să pătrunzi în profunzime, în ceea ce noi în general numim conţinutul muzicii.

Poate pe unii nu-i interesează acest lucru. Este dreptul lor şi viaţa va arăta cine a avut dreptate. (Rog să nu fiu înţeles greşit. Fiecare compozitor trebuie să caute, să fie la curent cu tot ce se întîmplă în viaţa muzicală mondială, dar să ştie a selecta şi supune necesităţilor sale de expresie tot ce îi este necesar).

Eu nu pot — măcar pentru o clipă — renunţa la ideia că muzica reprezintă o hrană spirituală pentru omenire, şi că umanismul este elementul indispensabil oricărei opere de artă.

De aceea cred că greşesc acei compozitori care îşi închipuie că muzica viitorului trebuie să fie numai raţională, lipsită de expresivitate, de sentimente specifice (intime) oamenilor.

La ora actuală se vorbește din ce în ce mai mult despre două direcții în care evoluează muzica: una pur experimentală, prezentă în majoritate la festivalele speciale, și alta frecventă în sălile de concert. Personal, nu mă bucură această divizare — ea nici nu e completă — și sper că pînă la urmă ceea ce este cu adevărat *Muzică* va triumfa, indiferent de părerile unora sau altora.

Ultima problemă la care vreau să mă refer aici, este în legătură cu critica muzicală. Nu contest — ci apreciez — rolul cronicilor muzicale ce apar încă destul de reduse în ziarele și revistele noastre. Dar cred că nu e bine să ne rezumăm la ele.

În primul rînd, cel ce semnează cronica muzicală ascultă pentru prima oară lucrarea despre care scrie, prezentîndu-ne doar prima sa impresie.

În al doilea rînd, cronicarul respectiv — în majoritatea cazurilor — nu cunoaște partitura (sînt și excepții) și deci se mai poate înșela asupra problemelor de fond ale respectivei opere.

Iată de ce sînt necesare, scrierea — de către muzicieni bine pregătiți profesional și obiectivi — a unor articole de sinteză care să reprezinte puncte de vedere fundamentate, bineînțeles după o prealabilă studiere a partiturii și după repetate audiții.

Prin aceste studii, muzicologia noastră și-ar aduce o importantă contribuție la dezvoltarea muzicii românești.

COSTIN MIEREANU

1—2—3. Fără îndoială că în ansamblul preocupărilor componistice românești, am fost, în ultimii 6—8 ani, martorii apariției a numeroase lucrări *reprezentative* aparținînd celor mai diferite generații de creatori și *demonstrînd prin conceptul lor creator maxima diversitate a școlii noastre muzicale.*

Istoria muzicii va decanta cu siguranță în timp, valorile într-adevăr perene de cele care îmi se par valoroase dar care poate că nu rezistă decît la prima audiție care ne-a fost oferită.

Răspunzînd acestei binevenite anchete aș vrea să subliniez la loc de frunte faptul că în acești ani în constelația muzicii românești au apărut și s-au impus cu o remarcabilă siguranță o serie de lucrări aparținînd compozitorului de tip nou, complex, pe care l-aș numi *structuralist.*

După părerea mea, la ora actuală în dorința noastră de integrare în valorile creației europene, structuralismul și tendința de folosire a unui aparataj auxiliar matematic în concepția muzicală (tendință operînd cu mulțimi sonore, cu fenomene de ansamblu), mi se par cele două orientări profund reprezentative și de mare perspectivă în peisajul componistic actual.

Fenomenul mi se pare dealtfel cu atît mai reprezentativ cu cît el corespunde celor mai actuale și înaintate orientări europene din ultimele decenii.

Prin structuralism se ajunge la o legătură de substanță a muzicii cu aspectele cele mai esențiale din celelalte compartimente ale cunoașterii umane.

Muzica este astăzi în egală măsură, poate, și artă și știință. Principala calitate a ultimelor orientări din muzica românească stă fără îndoială în faptul că reprezentanții lor își pun cu insistență întrebări arzătoare ale muzicii actuale de pretutindeni, dar pentru noi sinteza este permanent concepută cu puncte de sprijin în tradițiile ancestral-folclorice, cărora cu fiecare lucrare încercăm să le dăm și o formă nouă, specifică.

Sugestiile de formă pe care le oferă plastica timpului nostru, analiza lingvistică structurală sau domeniul matematicii și în special „teoria mulțimilor" sînt de un real folos. De fapt, **problema esențială** a formei acum, după cum susținea Karlheinz Stockhausen într-un ciclu de conferințe ținut anul trecut la Darmstadt, este aceea a proporțiilor. Or, țelul esențial este reorganizarea timpului și spațiului muzical. Și aici aș reveni din nou la bogăția tradițiilor noastre folclorice.

Avem avantajul de a găsi tocmai aceste forme și proporții doar aparent foarte noi, plecînd de la procedee milenare, existente latent în folclorul nostru: heterofonia (extinsă și la timbru și la ritm), fragmente sonore de imprecisă determinare a intonației (netemperare), efecte de antifonie (și stereofonie), cu ample suprapuneri de pedale și fascicole sonore (isonuri), micromișcarea în aparență de nemișcare (adică pînze sonore de forma unor monostructuri).

Un lucru care demonstrează cu atît mai mult valabilitatea acestor orientări este faptul că pe baza acestui concept filozofic — muzical au apărut o suită de importante diversificări datorate personalității puternice specifice fiecăruia dintre acești compozitori cît și transfigurării — și asta consider că este cel mai important — a acestor date fundamentale, ancestral — folclorice.

Toți compozitorii operează cu elemente de heterofonie, pînze sonore brăzdate de o multitudine de micromișcări, și care în aparență dau impresia de nonmișcare (cîtă diferență față de excesul de clustere și mai recent unisonuri pe care pedalează exterior, de mai multă vreme școala poloneză!) cu fragmente de determinare nontemperată, evenimente sonore scurte și de maximă pregnanță izolate în timp fie de zone ample tăceri, fie de amintitele pînze sonore care în ultimă instanță au același rol; dar în funcție de sistemul componistic al fiecăruia, rezultatul finit al operei artistice exprimă o mare diversitate. Aici aș aminti de pildă *structurile de detaliu* (denumirea cea mai apropiată ar fi „neoserialism") reprezentate de compozitori ca *St. Niculescu* (Cantata III-a, Heteromorfii), *M. Mitrea Celarianu* („Cîntecul stelelor", „Colina — I") *Octav Nemescu* („Triunghiu").

În structuralismul, pe care l-aș numi cu un termen încă nefolosit — *structuralism elastic* — foarte receptivă atît la fenomene de detaliu cît și la procedee aleatorice sau de grafism muzical (tendință plenar reprezentată de M. Istrate, în ale sale recente „Evenimente 1, 2, 3..." etc. și de Al. Hrisanide în M.P. 5 și Cvintetul pentru suflători), este orientarea recentă a unor compozitori ca *A. Stroe* și *L. Metianu* care nu se mai consideră structuraliști ci operează la ora actuală cu algoritmi și interferențe de mulțimi formalizate cu ajutorul calculatoarelor electronice.

O precizare care se cere făcută este că acești doi compozitori își organi-

zează materialul muzical pe baza unor tronsoane *modale* (ancorarea în rezonanțele folclorice românești nu mai trebuie argumentată !). Aș sublinia importanța acestor orientări pe baza cărora compozitorul nu mai compune lucrări „singulare" (deși în microstructura pieselor respective nu există elemente de hazard în ceea ce privește notația) ci *familii* de lucrări ce reprezintă un număr infinit de piese izvorîte dintr-un unic concept. Aș aminti aici ciclurile „Laude" și „Canti" ale lui A. Stroe ca și o trilogie a lui Mețianu din care am ascultat pînă în prezent primele două lucrări — „Echo" și „Ergodica".

Interesant este faptul că pe linia continuării unor vechi investigații *modale* vizibile în lucrările sale anterioare (încadrabile fie unei orientări neoclasice fie unei orientări de tranziție între neoclasicism și structuralism), un compozitor ca *A. Vieru* a ajuns la rezultate net structuraliste în ultime și valoroase lucrări ca *„Trepte ale tăcerii"* și *„Ode"*. El operează la ora actuală cu un număr riguros restrîns de elemente (și aici este remarcabilă concepția sa asupra fixității cîtorva planuri dinamice și îndeosebi a tăcerilor colorate cum se întîmplă de pildă în interiorul partidei de percuție în „Trepte ale tăcerii").

Meritorii și pline de perspectivă sînt la ora actuală încercările de aderare la structuralism ale unor creatori în trecut mai „moderați" ca L. Feldman, C. Țăranu, Gh. Costinescu, Dan Constantinescu, A. Rațiu, M. Marbe, Corneliu Cezar, V. Herman, M. Moldovan.

Aș insista asupra lucrărilor recente ale lui C. Țăranu și Gh. Costinescu, necunoscînd încă în detalii ultimele piese ale tuturor celor menționați. „Alternanțele" lui C. Țăranu de pildă sînt construite pe principiul atacurilor bruște urmate de lungi zone de rezonanțe alternate cu complexe sonore mobile în interior. Ultimele lucrări ale lui Gh. Costinescu demonstrează și investighează posibilitățile de transpunere sonoră a unui text românesc — „Ce te legeni codrule" de M. Eminescu, dinamitat prin interesante procedee de disociere lingvistică.

Aș folosi prilejul acestei anchete pentru sublinierea unora dintre parametrii pieselor mele. Ultimele mele lucrări (printre care „Finis corona opus" — muzică pentru 1 pianist și 6 grupe), și „Culori ale timpului" cultivă un structuralism de esență neoserială fundamentat pe un principiu unic derivat din analiza lingvistică matematică și dintr-o strînsă corespondență între fonem și sunet.

Problema esențială pe care mi-o pun este aceea a unei optici asupra timpului muzical și a culorii sonore ce se realizează în timp, consumîndu-l sau uneori suspendîndu-l. Mi se pare de maxim interes, o viitoare aprofundare a problemelor de psihologie ale ascultătorului față de noul mod de organizare a materiei sonore în timp. În ultima lucrare „Polimorfii 4×7" pentru bandă de magnetofon, cor de cameră, cvintet și cvartet deși în microstructura sa riguros organizată pe baze neseriale, piesa se prezintă într-o multitudine de variante devenind, pe baze de semnale și răspunsuri posibile, un joc tactic de subordonare. Ea devine o amplă improvizație colectivă și nu văd exclusă posibilitatea de a angrena chiar și publicul la o participare dorită din ce în ce mai activă în configurarea formelor de moment ale muzicii.

În sfîrșit, trecînd în revistă suita de lucrări care după părerea mea depășesc parametrii unor experimentări în sine spre atingerea zonelor artei majore, aș aminti și cele cîteva lucrări de muzică electronică românească (deși realizate în condiții tehnice rudimentare) aparținînd unor compozitori ca *Al. Hrisanide, R. Căplescu, D. Capoianu, St. Mangoianu* ș. c.

Adînc ancorate în spiritul vremii, în „spiritul unui ev aprins", corespunzînd unor comandamente profund contemporane, puternic implîntate în conceptele muzicale românești (și cred că argumentele expuse în răspunsurile la primele întrebări în legătură cu direcțiile valorificării moderne, realmente creatoare a procedeelor milenar existente latent în folclorul nostru nu mai au nevoie de nici un fel de lămuriri suplimentare !), noile lucrări românești reflectă pregnant trăsăturile distinctive ale spiritualității românești.

Aș aminti aici ideia cu totul elocventă că în toate confruntările internaționale, prestigioase personalități europene au remarcat faptul că tînăra școală românească are toate calitățile avangardei europene dar nu și defectele ei, *tocmai prin originalitate, rezonanțele ei profund românești depășind întotdeauna căutările de limbaj.*

Am certitudinea că foarte curînd, după totala statornicire a problemelor ținînd de tehnica limbajului, tinerii compozitori se vor îndrepta spre abordarea directă a unei tematici poetico-muzicale profund ancorate în contemporaneitatea socialistă.

Acest stadiu (atît de necesar oricărei culturi naționale) ar fi fost atins și mai devreme dacă, din păcate, ani în șir n-am fi cultivat cu o regretabilă lipsă de probitate muzicală teme cu largi rezonanțe sociale în compoziții facile, compromițătoare uneori prin spiritul lor fundamental exterior.

4—5—6. La aceste întrebări sînt foarte multe de spus. De altfel, într-o suită de colocvii cu Iosif Sava publicate în ultimele luni în paginile ziarului „Scînteia tineretului" am impresia că am adus suficiente argumente care demonstrează necesitatea concentrării forurilor noastre organizatorice asupra anulării unor carențe dominante în viața noastră muzicală.

În orice caz trebuie să ne fie foarte clar că din pricina unor impedimente pur administrative între viața noastră muzicală și șantierul componistic românesc există un decalaj puternic și datoria noastră a muzicienilor este de a milita hotărît pentru o reală împrospătare a principiilor de organizare a vieții muzicale, pentru lărgirea formelor educativ-muzicale, pentru reala ridicare a nivelului artistic al orchestrelor, al interpreților. Grav este că de ani de zile muzicologia și critica muzicală românească se află nu în pas ci în urma vieții noastre muzicale, lipsa de competență și ceea ce este poate mai grav lipsa de probitate și fermitate a unor critici dăunînd unei atmosfere realmente creatoare.

În sfîrșit, iată și cîteva propuneri pe care le-aș face în legătură cu ultima întrebare a anchetei :

1. Promovarea cu încredere în concerte publice a celor mai noi dintre creațiile muzicale românești. Înaltul nivel (incomparabil cu al celorlalte orchestre din țară) la care s-a prezentat Filarmonica din Cluj în recentul ei turneu bucureștean demonstrează din plin că o adevărată ținută interpretativă poate fi dobîndită numai prin anularea oricăror prejudecăți repertoriale. Educată ani în șir în spiritul dragostei față de muzica con-

temporană, Filarmonica din Cluj a devenit o formație de ordin european.

Sarcini mari în direcția promovării celor mai noi creații românești revin orchestrelor din București unde, în afara unor inițiative particulare ale Orchestrelor simfonice ale Radioteleviziunii și Cinematografiei, s-au făcut foarte puține lucruri. Fenomenul este de discutat și în ceea ce privește neabordarea unor importante lucrări de mari compozitori contemporani — vezi Xenakis, Boulez, Cage, Stockhausen etc.

2. Restructurarea substanțială a activității secției de muzică românească din cadrul OSTA. Avem la ora actuală un mănunchi de interpreți de primă mînă care s-au dedicat repertoriului contemporan universal și românesc. Din păcate însă acestor interpreți de valoare nu li se facilitează turnee peste hotare.

Nume ca Alexandru Hrisanide, Aurelian-Octav Popa, Avy Abramovici sau formația „Musica Nova" ar face cinste interpretării și componisticii românești la orice mare festival de muzică nouă din lume.

3. Imperioasa înființare a unui studio de cercetări electro-acustice în cadrul Radioteleviziunii, idee care se discută de cîtva timp, dar care rămîne în continuare nematerializată.

4. O reflectare mai substanțială a căutărilor tinerilor noștri creatori în presa de largă circulație ca și în cea de specialitate. *Necesitatea creării unei reviste săptămînale de informație muzicală care să-și propună înainte de toate obiective educative de masă.*

5. Instituirea unui festival internațional românesc de muzică contemporană, la început chiar și de minimă amploare, 3—4 zile (cred că e o sugestie practică de mare importanță).

Iată că deși au fost obținute niște premii, deși se cîntă, lucrările compozitorilor români contemporani nu sînt cunoscute în măsură corespunzătoare, ceea ce presupune o pătrundere organizată în contextul mondial. (Să nu uităm că dacă nu existau „Toamna la Varșovia" și „Bienala de la Zagreb", muzica poloneză și cea iugoslavă nu s-ar fi impus și nu ar fi circulat într-atîta).

ZOLTAN ALADAR

În ultimii ani, creația muzicală românească a cunoscut o dezvoltare multilaterală: pe lîngă maeștrii recunoscuți, generația mijlocie a creatorilor a reușit să se manifeste prin căutători ce nu exclud maturitatea și care o impun din ce în ce mai hotărît și pe plan internațional. Fără dorința de a așeza creația și creatorii în anume categorii, totuși putem constata, că de 5—6 ani încoace a început să se ridice o generație de tineri, care cu tot elanul de care este capabil numai tineretul, dorește să-și înscrie numele prin lucrări de seamă.

În aceste condiții muzica românească actuală demonstrează o diversitate rar întîlnită. La un capăt al acestei varietăți întîlnim creații care poartă amprenta rutinei, poate chiar a unui palid academism. Altele arată o limitare a autorilor la tradițiile folclorului sau la stilul, la influențele unor mari personalități ale secolului (Bartók, Prokofiev, Honegger etc.) Unii creatori încearcă să dezvolte mai departe tradițiile inovatoare enesciene, îmbinîndu-le cu rezultate ale școlii vieneze. Alții urmăresc cu mare atenție inovațiile (și pseudo-inovațiile) de pe întreg globul, dorind să-și însușească și să depășească ceea ce se scrie sau se execută pretutindeni.

Atenția publicului și a specialiștilor se îndreaptă tot mai mult spre nou, spre inovație. Aș putea afirma că este considerată ca o sarcină morală a compozitorului contemporan, să caute noi procedee componistice, noi mijloace de expresie. Această goană după inedit însă sustrage deseori atenția noastră de la o probemă simplă, de bază a creației: conținutul. Dacă acceptăm că sentimentele, emoțiile constituie conținutul muzicii în esență, ni se pare firesc și faptul că unele căutări în domeniul creației pot fi determinate de trăsăturile generale (sau generalizate) ale gîndirii, ale psihicului omului contemporan.

E cert că schimbările survenite în viața omenirii în ultimile cinci decenii impun o modificare radicală a orientării în muzică. Trăsăturile sufletești ale omului care stă în fața problemelor: victoria inevitabilă a socialismului, pacea sau periclitarea civilizației mondiale, posibilitățile cuceririi cosmosului și foametea cronică a unui miliard de ființe omenești, triumful tehnicii și tendințele desumanizante etc., nu pot fi decît încordate, pline de frămîntări și contradicții. Exprimarea sentimentelor omului încleștat în această problematică necesită întradevăr dezvăluirea noilor resurse în exprimare, o artă, care nu mîngîie, ci răscolește.

Experimentele, tendințele inovatoare în muzică deci au un caracter intim legat de era pe care o trăim. Muzica nouă românească este viabilă din cauza faptului că ea tinde să fie contemporană nu numai în caracterul mijloacelor folosite, ci în primul rînd prin conținutul ei. De la Concertul de violoncel al lui A. Vieru sau Concertul de oboi al lui Theodor Grigoriu pînă la Coloana infinită a lui T. Olah, Sonatele de Țăranu sau lucrări orchestrale ale lui Feldman, creația exprimă aceeași încordare, același orizont larg al universului contemporan.

Tendințele inovatoare însă apar deseori într-o formă crudă, nerealizată, mai ales la tineri. După aprecierea mea, între inovație și experiment există o mare diferență. Experimentul este o muncă de laborator, de atelier. Dacă compozitorul a reușit să-și însușească procedeie noi, dacă a elaborat sonorități nemaiauzite, poate să le încadreze în creații adevărate, inovatoare. Astfel experimentul își pierde caracterul „de ultimă modă" și devine subordonat expresiei muzicale, care servește conținutul emotiv. Socotesc ca un act de impoliteță atunci cînd compozitorul dorește să apară în fața publicului cu niște schițe nefinisate, cu pseudo-compoziții, care de fapt nu sînt decît exerciții de degete în procesul însușirii unui șir de mijloace de expresie.

Trebuie să menționez că în elaborarea unor mijloace inovatoare este necesară cîte odată și o verificare

auditivă. Din păcate sistemul de organizare a instituţiilor muzicale nu îngăduie asemenea verificări. O formaţie experimentală ar fi tot atît de necesară, cît sînt studiourile de teatru.

Trebuie să procedăm cu o atenţie deosebită faţă de public. Publicul dornic de frumos e în acelaş timp şi conservativ. El doreşte reascultarea capodoperelor îndrăgite, în timp ce noi deseori alergăm după inedit. Ascultătorul evită ceea ce necesită un efort spiritual peste obişnuit, şi are dreptul de a proceda astfel.

Publicul are prejudecăţi faţă de muzica contemporană şi faţă de primele audiţii. El a fost astfel educat, ca în arta sonoră să caute desfătarea artistică, o destindere spirituală. Operele muzicale contemporane, chiar şi capodoperele secolului nostru cer din partea lui o atenţie înzecită; în loc de destindere îi pricinueşte o încordare — şi în fine după o singură ascultare de obicei nu reuşeşte să cuprindă lucrarea respectivă în întregime. S-a dovedit însă, că lucrările reascultate cu consecvenţă din stagiune în stagiune, mai ales în cazul unor creaţii valoroase, în cele din urmă cuceresc publicul. Dar nu odată s-a întîmplat, ca în cazul unor lucrări, faţă de care publicul a avut prejudecăţi, în urma unei pregătiri foarte minuţioase şi unei interpretări puse la punct, publicul să dorească reascultarea piesei.

Discutînd despre rezervele publicului, trebuie să luăm în considerare şi felul în care muzica este predată în şcolile generale. Este absolut necesar să se urgenteze revizuirea completă a sistemului de predare a muzicii, sistem care momentan nu face altceva decît să menţină rezerva păturilor largi ale publicului faţă de ceea ce este întradevăr valoare în creaţia muzicală. Iată de ce sîntem obligaţi să ne ocupăm de iniţierea muzicală a adulţilor, acţiune care a fost neglijată la momentul oportun în cadrul şcolar.

Reversul medaliei este acela că înşişi compozitorii uită deseori că sînt nu numai creatori ci şi cetăţeni. Exemplul marelui Enescu este demn de urmat şi în acest domeniu, adică, să urmărim şi să contribuim la răspîndirea comorilor muzicii între oameni, căci prin aceasta educăm (şi lărgim) tabăra ascultătorilor propriilor noastre creaţii — tradiţionale sau inovatoare.

ALEXANDRU HRISANIDE

1. Chestiunea mi se pare hazardată şi arbitrară. De ce trebuie cu ori ce chip să ne erijăm în arbitri ? În plus este şi o chestiune de gust. Dar pentru ca totuşi să răspund într-un fel concret, aş aprecia drept reprezentative acele lucrări româneşti care în ultimii ani au fost scrise la nivelul tehnicii muzicale contemporane. De altfel multe dintre ele au şi fost încoronate de laurii unor răsunătoare premii internaţionale.

2. Vom îmbătrîni şi tot cu chestiunea tradiţiei ne vom lupta. Din momentul în care l-am situat pe Enescu la locul său, din momentul în care am stabilit climatele modale şi ritmice tezaurizate în muzica noastră populară, am definit într-un fel şi tradiţia noastră. Pe acest postament se clădeşte muzica noastră de azi, recurgînd, bineînţeles la tot ceea ce este nou în tehnica muzicală a contemporaneităţii.

3. Este un non sens să considerăm că experimentele aparţin numai celei mai tinere generaţii de compozitori, şi este de asemenea lipsit de sens să credem că experimentele se pot opri vreodată. Mă refer bineînţeles numai la artiştii autentici.

4. În măsura în care ele însele dezvăluie acest lucru. Se ştie că poporul român este foarte talentat şi este normal ca reprezentanţii lui muzicali să fie o oglindă muzicală a acestui talent.

5. De educaţia publicului ar trebui să se ocupe din timp şi în mod serios şcoala, inoculînd copiilor încă mici un respect datorat muzicii, cel puţin egal cu cel datorat geografiei, spre exemplu. Atîta timp cît muzica va fi a cincea roată la car, vom continua să avem publicul pe care îl cunoaştem şi care, după părerea mea, este scos din competiţie ca nepregătit a judeca operele noi. Cred că exigenţe adevărate publicul nostru nu are deoarece muzica este o disciplină axată pe coordonate multiple şi riguroase. Nimeni din oamenii cu pretenţii „de intelectual serios" nu citeşte Eminescu sau Blaga vrînd să se distreze, să se amuze. Acelaşi lucru şi cu muzica. Cît despre educarea publicului, prefer opere valoroase şi concrete frazelor despre educarea publicului.

6. Nu mă satisfac. Din punct de vedere tehnic şi al noutăţilor, cred că criticii sînt obligaţi să fie tot atît de bine informaţi ca şi creatorii, altfel critică fără să ştie ce, fenomen din păcate frecvent. Cît despre cercetarea muzicologică ar fi de dorit să intre de profundis şi în studii de structură muzicală.

7. Necesitatea de a adera fără întîrziere la organisme internaţionale, necesitatea de a participa în masă la toate festivalurile de muzică contemporană de pretutindeni, necesitatea de a se abroga sau, pentru început înlesni toate formele birocratice şi anevoioase necesare în vederea călătoriilor (J. S. Bach, acum mai bine de două secole a călătorit foarte mult şi astfel a învăţat foarte mult), necesitatea de a se pune capăt unor practici birocratice din partea Radiodifuziunii în materie de înregistrări şi programări, necesitatea de a convinge Electrecordul de a ajuta muzica românească nouă şi de orice fel prin discuri documentare absolut necesare, necesitatea de a avea partituri documentare — deci ajutorul în acest sens al Editurii Muzicale, necesitatea de a-i lumina pe funcţionarii OSTEI şi de a-i convinge ca în afară de cîntăreţi şi instrumentişti cu repertoriu din sec. XIX, există şi fenomenul muzical nou. În general, necesitatea de a se termina cu practicile birocratice şi funcţionăreşti şi de a da urgent jos de pe soclul pe care încă tronează şi la care fac mulţi plecăciuni şi anume viţelul de aur care se numeşte „...nu se poate, nu este în plan etc....".

Anchetă realizată de IOSIF SAVA

Drumurile muzicii contemporane

(în exclusivitate pentru „Muzica")

Continuînd ancheta internațională despre drumurile muzicii contemporane, inaugurată în numărul 4 al revistei noastre, publicăm de astă dată alte 5 răspunsuri la următoarele întrebări :

1. Înainte de toate, o întrebare cu caracter general : unde credeți că duc drumurile muzicii contemporane ?

2. Ce legături pot fi stabilite între marile tradiții ale muzicii europene și căutările creatorilor contemporani ?

3. Ce sugestii credeți că pot oferi compozitorilor, experimentele întreprinse de pictorii, scriitorii, arhitecții, cineaștii zilelor noastre ?

4. Cum vedeți problema caracterului național în artă ?

5. Ce mijloace credeți că trebuie folosite pentru apropierea ascultătorilor de înțelegerea mesajului creațiilor contemporane ?

6. Credeți că în procesul creației muzicale, materialul sonor poate fi organizat în continuare pe baze subiectiv-empirice sau devine esențială folosirea aparatului matematic ?

7. În sfîrșit, ce știți despre creația muzicală românească ? Ce impresii v-au lăsat lucrările românilor pe care le-ați ascultat ? Ce loc credeți că ocupă aceste lucrări în concertul componistic contemporan ?

PETER BOCKELMANN

Köln

1. Sînt foarte pesimist în privința acestor drumuri. Cred că în ceea ce privește muzica, cel puțin în măsura în care este realizată de instrumente muzicale, ea a ajuns deja la un capăt de drum...

În principiu, drumurile s-au închis odată cu apariția atonalismului.

Dodecafonismul, serialismul mi se par doar simple paleative chiar dacă ele au un rol precumpănitor în configurația creației muzicale contemporane. Căutările timbrale așa cum le-am preluat din partea compozitorilor polonezi au fără îndoială propriile lor valori, totuși domeniul jocurilor timbrale mai stă încă sub un semn de întrebare satisfăcînd mai mult cerințele la modă ale celor ce tatonează mereu noi „sounds" care, bineînțeles, sub raportul tehnicii și al psihologiei cererii pieții pot fi socotite pe deplin satisfăcătoare dar sînt înrobite în măsură îngrijorătoare modei și caducității. Presupunînd faptul că vom ajunge la un impas (de genul aceluia care s-a ajuns în pictură prin op și pop-art) se vor mai menține după părerea mea — o vreme „jocurile timbrale" fără posibilitățile de a ne oferi principial ceva nou.

Ar fi desigur de dorit ca această situație să se mai mențină o vreme pentru a da posibilitate muzicii moderne să se „democratizeze", să dobîndească un grad de popularitate.

Prăpastia între publicul obișnuit al sălilor de concerte și să zicem creația lui Stockhausen este încă foarte mare...

Situația este poate mai curînd reparabilă decît s-ar crede în momentul de față. Un rol deosebit l-ar putea avea, după părerea mea, în surmontarea acestui decalaj, noile producții ale muzicii ușoare, care folosesc într-o măsură tot mai mare mijloace tehnice de „avangardă" de cele mai multe ori utilizate și de reprezentanții muzicii electronice.

Cred că viitorul aparține muzicii electronice. A durat foarte mult timp — mult mai mult decît s-au așteptat unii — pînă cînd pe acest tărîm, tehnica s-a transformat în muzică, pînă ce și-a găsit mijloacele de exprimare cu conținut etic.

Au fost create și pînă acum unele compoziții care pot fi reținute prin capacitatea lor emoțională. Aș cita astfel în acest sens, „Cîntecul adolescenților" al lui Stockhausen, „Omaggio a Joyce" al lui Berio, „Epitaf pentru Aikichi Kuboyama" al lui Eimert. Dar despre o hotărîtoare reușită din acest punct de vedere cred că putem vorbi doar, odată cu „Telemusik" și „Imnurile" lui Stockhausen. Aceste compoziții oferă ascultătorilor de pretutindeni calitățile unei muzici de largă circulație. Să nu uităm de asemenea faptul că noi și remarcabile modalități tehnice sînt experimentate în „Partita" lui Johannes G. Fritsch.

Aș pomeni din acest punct de vedere și Ansamblul experimental al lui Stockhausen din Darmstadt — exemplu al unei noi modalități de

improvizație — colectivă.

Muzica electronică nu a devenit încă obișnuita sălilor de concerte : totuși faptul că este folosită drept ilustrație sonoră în diverse emisiuni ale T.V. ar putea constitui punctul de plecare pentru o viitoare difuzare a ei în mase.

În acest proces de apropiere a publicului de valorile muzicii contemporane, educația muzicală ar putea juca un rol precumpănitor. Opera de educație artistică a publicului ar trebui să înceapă încă din anii de școală, dar există sub acest aspect, după părerea mea, două dificultăți majore.

1. Profesorii — cel puțin ai noștri — nu prea fac parte din rîndul iubitorilor și propagatorilor muzicii moderne.

2. — Avem prea puține discuri cuprinzînd lucrări de muzică contemporană.

Dar alături de școli, toate instituțiile de difuzare a artei în mase ar trebui să-și reconsidere politica în domeniul promovării creației contemporane, înconjurînd-o cu solicitudinea de care are nevoie și pe care o merită. Eforturile uneori singulare ale Radiodifuziunii nu mai sînt suficiente...

2 și 4. Nu cred că în momentul de față ar trebui căutate punți de legătură între muzica nouă și cea tradițională. În principiu aceste legături ființează fără îndoială în diferite aspecte. Am putea de pildă socoti ultimele cuceriri ale limbajului muzical drept o continuare directă a cromatismului excesiv al compozitorilor postromantici. Dar pentru actualitatea muzicală aceste probleme de domeniul istoriei nu sînt cu totul revelatoare.

Nu cred, de asemenea, că în viitorul dezvoltării artei muzicale particularitățile naționale vor mai dăinui multă vreme.

În țara dumneavoastră este cultivată o muzică populară de mare forță expresivă. Pe planul unei anumite expresivități — pe planul ritmicii și melodicii, această muzică e mai complicată și mai capabilă decît multe alte creații, să ne dea o replică. Dar să nu ne înșelăm. În final, nici ea nu va putea ține piept evoluției vertiginoase a limbajului muzical.

După părerea mea, muzica nouă nu poate fi (ca și arhitectura de altfel) decît o muzică internațională. Vor fi de pildă mult mai pregnante deosebirile între compozitori luați individual decît între grupurile sau școlile naționale.

Cuceririle în domeniul timbrelor instrumentelor de coarde, despre care vorbeau cu atîta insistență în urmă cu cîțiva ani, reprezentanții tinerei școli componistice poloneze, sînt astăzi larg folosite în întreaga lume muzicală. Mijloacele de comunicare contemporane sînt mult prea rapide pentru ca asemenea cuceriri de limbaj, asemenea particularități să poată fi reținute într-un anumit spațiu.

O asemenea „internaționalizare" a muzicii cred că ar trebui salutată.

3. Există, fără îndoială, și acum legături între muzică și celelalte arte. Să ne gîndim de pildă numai la Xenakis. Dar cel puțin — pentru zilele noastre — aceste legături nu mi se par pe deplin edificatoare. Pe scurt, nu cred că ar putea veni la ora actuală din partea celorlalte arte un impuls pentru muzică.

Mari înnoiri aștept însă din partea tehnicii electronice. Ceea ce se obține în domeniul muzicii electronice va avea largi implicații asupra muzicii instrumentale.

6. Situația în această direcție este de o mare complexitate și greu i se poate da un răspuns adecvat.

Aleatorismul și improvizația se confruntă cu computerii. Nu cred că mașinile electronice de calcul vor căpăta o însemnătate deosebită în muzica instrumentală ; în schimb, ele își vor face intrarea în muzica electronică. Acoperirea multiplelor necesități ale întreprinderilor și caselor de comerț va putea fi, fără îndoială satisfăcută de computeri...

7. Cunoștințele mele asupra muzicii românești nu sînt prea vaste dar am certitudinea că le voi lărgi cu prilejul unei vizite pe care proiectez s-o fac în România. Am cunoscut însă recent o serie de interesante înregistrări românești printre care aș aminti „Jocurile" pentru pian și orchestră și Concertul pentru violoncel și orchestră de Anatol Vieru, „Coloana infinită" de Tiberiu Olah (pe care am ascultat-o de curînd la Berlin într-o excelentă interpretare), „Vis cosmic" de Th. Grigoriu, „Scene" de Ștefan Niculescu, „Simetrii" de Cornel Țăranu. Recent am primit din Hanovra partitura pieselor pentru pian a lui Al. Hrisanide și benzile de magnetofon cuprinzînd cîteva dintre lucrările sale. Din Olanda am primit Concertul pentru pian de C. Miereanu.

Foarte importante au fost desigur pentru mine întîlnirile pe care le-am avut la Darmstadt și Frankfurt am Main cu Anatol Vieru, Șt. Niculescu, Al. Hrisanide, Tib. Olah, C. Miereanu.

Nu de mult, regizorul clujean Al. Szinberger a montat pe scena Operei din Köln „Olandezul zburător". Am avut cu el o discuție largă în care am fost informat asupra vieții muzicale românești. Am fost plăcut impresionat să aflu un lucru pentru care vă invidiază desigur oricare dintre compozitorii noștri : fiecare concert simfonic din România cuprinde obligatoriu și o piesă românească.

Despre locul pe care-l ocupă piesele românești în concertul muzicii contemporane nu vă pot spune multe lucruri pentru că nu cunosc decît cîteva dintre aceste lucrări la care de altfel m-am referit. Am fost însă profund impresionat de factura puternic modernă a acestor lucrări.

HERBERT BARTH

Bayreuth

1. Întrebării „unde duc drumurile muzicii contemporane?" nu i se poate da un unic răspuns. Dezvoltarea muzicii veacului nostru este prea multilaterală şi se realizează sub semnul unor atît de diverse şi contradictorii comandamente sociologice şi aspecte ideologice încît o privire de ansamblu necesită o analiză ştiinţifică comparativă a fiecăruia dintre aceste „drumuri", a fiecăruia dintre marii reprezentanţi ai artei contemporane. Ceea ce, desigur, depăşeşte parametrii unei anchete publicistice necesitînd cel puţin o... carte.

Fără îndoială că secolul revoluţiei tehnice, cu toate marile sale implicaţii sociale, pune în faţa compozitorilor probleme cu totul inedite şi pentru satisfacerea cerinţelor auditoriului creatorii trebuie să depăşească rapid limbajele perimate găsind permanent noi mijloace de expresie, noi tehnici componistice perfect adecvate acestui „veac".

2. Viaţa muzicală s-a dezvoltat în epoca romantică în forme care persistă şi predomină şi astăzi. Gustul publicului a fost cultivat timp de decenii cu o anumită categorie de lucrări. Discul, radiodifuziunea au contribuit, la rîndul lor, la răspîndirea acestei muzici în straturi largi de auditoriu şi — ceea ce este mai semnificativ — în rîndul unor pături sociale pentru care aceste creaţii au constituit o noutate absolută. Această masivă pătrundere a creaţiei romantice a frînat dezvoltarea unor creaţii contemporane şi tocmai de aceea în epoca noastră, în contrast cu secolele trecute, este necesară o luptă acerbă pentru impunerea valorilor muzicii contemporane.

Ascultătorul atent al creaţiilor contemporane, cel care se străduieşte să înţeleagă limbajul muzicii moderne va recunoaşte curînd raporturile profunde ale muzicii veacului nostru cu muzica europeană a epocilor trecute chiar şi acolo unde compozitorii se folosesc de asemenea mijloace de expresie (ca muzica electronică de pildă) pe care arta nu le folosea pînă în prezent.

Orice artă mare îşi are în felul ei rădăcinile în trecut. O artă fără raporturi nemijlocite cu tendinţele manifestate în epoca trecută pluteşte în vid, se sustrage astfel oricărei eficienţe.

3. Socot că întotdeauna celelalte arte au acţionat mai mult sau mai puţin stimulator asupra procesului de „producţie" muzicală.

Numeroase duble — talente dovedesc dorinţa creatorilor de a nu se exprima exclusiv în domeniul artei sale. Raporturile între diferite domenii ale artei sînt astăzi mai puternice ca oricînd. Numai simplul fapt că arta — în secolele trecute rezervată unor pături privilegiate — a devenit un „articol de consum" de masă, crează şi pentru artist o „bază de producţie" cu totul schimbată şi în continuă prefacere.

Acest proces de integrare, de intercondiţionare artistică reprezintă fără îndoială unul din cele mai interesante fenomene în dezvoltarea culturii muzicale şi în general artistice contemporane.

4. Dacă individualitatea oamenilor, a popoarelor şi a raselor ne apare ca demnă de iubire şi stimă creiind o varietate maximă a vieţii pe planeta noastră tot aşa „componentele naţionale" dau şi vor da întotdeauna artei farmec, plasticitate, atractivitate.

6. Procesul creaţiei muzicale necesită atît baza subiectiv-empirică cît şi cea obiectiv-matematică întrucît fiecare operă de artă este produsul unei „tensiuni" care s-a declanşat în individualitatea acestor doi poli.

ROBERT WAGNER

Oregon — S.U.A.

1. Nu mă simt pe de-a-ntregul calificat să pot prevedea unde vor duce drumurile muzicii contemporane, dar am certitudinea că ultimii 18 ani de activitate ai avangardei artistice ne-a adus o nouă şi emoţionantă eră pe frontul muzicii.

În prezent, există excelente piese în repertoriile orchestrelor şi tot atîtea categorice talente în cîmpul componistic. Mă gîndesc în mod special la compozitori ca Luciano Berio în Italia şi Karlheinz Stockhausen în R. F. a Germaniei. Compoziţiile folosind mijloace electronice sau alte modalităţi de construcţie muzicale aduc un suflu nou, interesant, profund emoţionant.

Să nu credem însă că noile creaţii componistice umbresc procesul interpretativ. În fapt, interpretul s-ar putea să devină unul din elementele cele mai importante ale noii muzici.

2. Cred că trebuie să avem permanent legături puternice cu trecutul şi părerea mea este că orice artă trebuie să aibă rădăcini adînci în istorie, cu toate că şi trecutul ne poate apărea cîteodată cu totul eclipsat.

Ceea ce nu s-a schimbat în întregime este natura artei.

Fără îndoială că pentru a avea o operă de artă, conceptul despre linie şi forme în muzică trebuie să fie menţinut...

O serie de compozitori care l-au urmat fără succes pe John Cage au încercat să făurească o artă fără legături cu trecutul; ...nu pot însă afirma că John Cage n-a influenţat muzica secolului XX. Ideile sale au fost chiar stimulante, în special pentru interpreţi...

3. În S.U.A., creatorii şi-au pus cu acuitate problema influenţelor artistice mai ales din momentul în care John Cage, Earle Brown sau Marton Feldman au început să gîndească în termenii unei picturi abstracte ca Jackson Pollock, Willem de Kooning şi alţii. Harry Partch, compozitorul american care a construit şi a experimentat în muzică o serie de noi instrumente, a fost unul dintre primii creatori care a integrat arta sa teatrului, cinematografului etc.

Mişcarea abstracţionistă în artă a avut desigur o mare influenţă asupra muzicii în ultimele decenii.

Simt că trebuie să coordonăm arta prezentă şi cea în perspectivă pentru a zămisli cu succes un nou teatru muzical, poate prin preluarea trăsăturilor operei, operetei şi spectacolului muzical de tip Broadway.

În cîmpul muzicii, caracteristicile naţionale par să înceapă a dispare în ultimele decenii. Acest fapt se datoreşte în parte creşterii masive începînd din 1950 a mijloacelor de răspîndire în viaţa muzicală. Am asistat la un puternic schimb de idei în întreaga lume prin schimburi de studenţi, prin discuri şi benzi de magnetofon.

Oricum, eu simt că particularităţile specific naţionale sînt totuşi încă prezente în creaţia contemporană din ultimii 20 de ani. În ţara noastră, de pildă, noi folosim încă expresii de jazz. În Italia mai putem găsi încă liniile melodice şi lirice ale şcolii italiene deşi tind a fi ascunse, mai bine zis mascate, cu mijloacele tehnicii componistice de avantgardă.

5. Cred că trebuie să începem cu educaţia celor tineri dăruindu-le noţiunile necesare de tehnică, stil şi idei cuprinse în muzica veacului XX.

Noi facem acest lucru la Universitatea din Oregon în cadrul cursurilor speciale de muzică. Încă din primul an de studiu li se cere studenţilor să lucreze cu serii, metri mixşti, ritmuri contemporane ş.a.m.d. Sperăm că aceşti studenţi vor introduce la rîndul lor acest spirit în reţeaua de învăţămînt de cultură generală, revitalizînd studiul muzical cu ideile proaspete şi noi ale veacului nostru.

Pentru mine este foarte clar, chiar elementar că o tradiţie care nu este constant îmbogăţită prin infuzia unor noi elemente va degenera curînd într-un ritual steril.

6. Eu cred că substanţa muzicală va veni atît din ideile subiective, poetice ale compozitorilor cît şi din aşa-numitele studiouri electronice unde compozitorii adaugă şi extind cantitatea de „material" muzical necesar compoziţiei.

7. Am fost fericit să întîlnesc muzicieni români la Festivalul de la Darmstadt. Mi-am procurat cîteva din partiturile lor şi ele se găsesc acum în atenţia şi studiul meu.

După cum îmi dau seama, în momentul de faţă în România există un grup puternic de creatori care făuresc o muzică avansată, de mare interes.

Lucrările mi se par excelente şi unele dintre ele pline de imaginaţie. Sper să am şi în continuare legături permanente cu muzicienii români.

Folosesc prilejul pe care mi-l oferiţi de a răspunde la această interesantă şi pertinentă anchetă pentru a transmite prin dv. cordialele mele salutări muzicienilor români.

SEDJE HEMON

Haga — Olanda

1. Mă întrebaţi unde duc drumurile muzicii contemporane ?

Creatorii din zilele noastre sînt atît de diferiţi ca stil şi expresie încît nu-i pot considera ca un singur grup. De aceea, nimeni nu cred că vă poate da un răspuns potrivit la această întrebare.

3. După părerea mea, între două arte există multiple relaţii comune care pot duce curînd la masiva lor integrare.

4. Fără a ţine seama de excepţii, putem spune că mai mult sau mai puţin, fiecare ţară îşi are propriul său stil, chiar fără ca creatorii să-şi dea seama de acest fapt.

5. Să dăm publicului posibilitatea de a auzi şi de a „trăi" cît mai mult posibil în mediul artelor contemporane. Un proverb olandez spune : „Necunoaşterea face ca oamenii să nu se iubească".

După părerea mea, integrarea artelor ne va ajuta cel mai mult, pe drumul apropierii publicului de valorile majore ale creaţiilor.

6. Pentru mine orice maşină nu poate fi decît un ajutor al artei, dar niciodată „sfîrşitul" ei. Cred că un creator poate folosi orice fel de mijloace pentru a-şi atinge ţelurile artistice.

Dacă ne gîndim mai bine, pentru artă arareori avem nevoie de maşini complicate : putem oricînd găsi soluţii pe căi mult mai simple. În artă există de pe acum un anumit grad de matematizare şi desigur, trebuie să ne folosim de aceste rezultate. Dar cred că nu trebuie să utilizăm doar matematica căci atunci muzica devine ştiinţă şi nu mai este artă.

7. Nu vă pot spune prea multe despre muzica românească şi compozitorii ei contemporani deoarece nu i-am ascultat în suficientă măsură pentru a avea o privire de ansamblu. Totuşi, i-am audiat destul de mult pentru a dori să le cunosc muzica mai bine.

CARLO FELICE CILLARIO

Roma

1. Este greu de apreciat dacă drumurile actualelor şcoli muzicale reprezintă un real progres muzical. Dar este sigur că ele duc la o reînnoire indispensabilă în artă.

Observînd evoluţia muzicii în secolul 19 ni s-ar putea părea ciudat că fiii lui Bach au căutat noi forme muzicale înainte de a urma şi continua drumurile deschise de marele Johann Sebastian. Dar din această căutare a unor noi orizonturi muzicale au ieşit noi genii care au dăruit noi capodopere artei muzicale.

2. Multiple sînt orientările dominante în muzica contemporană şi de aceea nu se pot face nici un fel de generalizări.

E uşor să găseşti legături cu trecutul, cu tradiţia muzicală la compozitori ca Britten, Şostakovici sau Menotti. Mai greu e de făcut asemenea comparaţii în privinţa compozitorilor de avangardă. Apropieri de acest gen s-ar putea face doar cu cîteva dintre creaţiile lui Bach sau ale polifoniştilor flamanzi.

3. Cred că orice artă trebuie să aibă o viaţă autonomă fără să absoarbă elementele artelor surori. Dar însăşi viaţa oricărei epoci poartă în sine elemente care pot fi transformate în expresii artistice în orice compartiment al artei.

În general muzica soseşte ultima la noile curente artistice.

În producţia ultimilor ani pot fi observate afinităţi cu experimentele pictorilor de acum cîteva decenii. În prezent se pare că noile cuceriri ale electronicii îi interesează pe compozitorii noştri. Desigur acest domeniu are aspecte foarte interesante.

Eu totuşi aş face o distincţie între muzica funcţională şi arta muzicală. Să vă dau un exemplu. De obicei, în marile hoteluri şi restaurante, aeroporturi se transmite continuu o muzică de fond, care conform intenţiilor ar trebui să destindă nervii clienţilor. Mărturisesc că mie, lucrul acesta îmi dă un plictis total chiar dacă e vorba de Mozart, Beethoven, Johann Strauss sau Suppé pentru că găsesc această muzică prea personală şi concretă. Sînt sigur că în asemenea cazuri m-ar deranja mult mai puţin un tip de muzică mai abstract, chiar şi o serie de sunete exterioare scării temperate.

Zgomotul continuu al unui motor poate să-mi dea o senzaţie de odihnă. A asculta orice fel de producţie artistică este pentru mine un efort...

4. Cele mai remarcabile manifestări de artă naţională ni le-au oferit Mussorgski, Brahms, italieni ca Vivaldi, Monteverdi.

5. Să se scrie muzică bună care să poată atrage publicul. Să ştim să folosim mijloacele prin care artişti din trecut ca Mozart, Beethoven, Verdi, Wagner reuşeau să transforme fiecare primă audiţie într-un eveniment de spontan, autentic interes mondial.

6. Cu toate rezultatele interesante obţinute în domeniul folosirii calculelor matematice, nu cred că aparatura electronică va substitui fiinţa umană şi instrumentele tradiţionale.

Putem fi siguri. Maşina de scris nu va înlocui niciodată scrisul cu mîna...

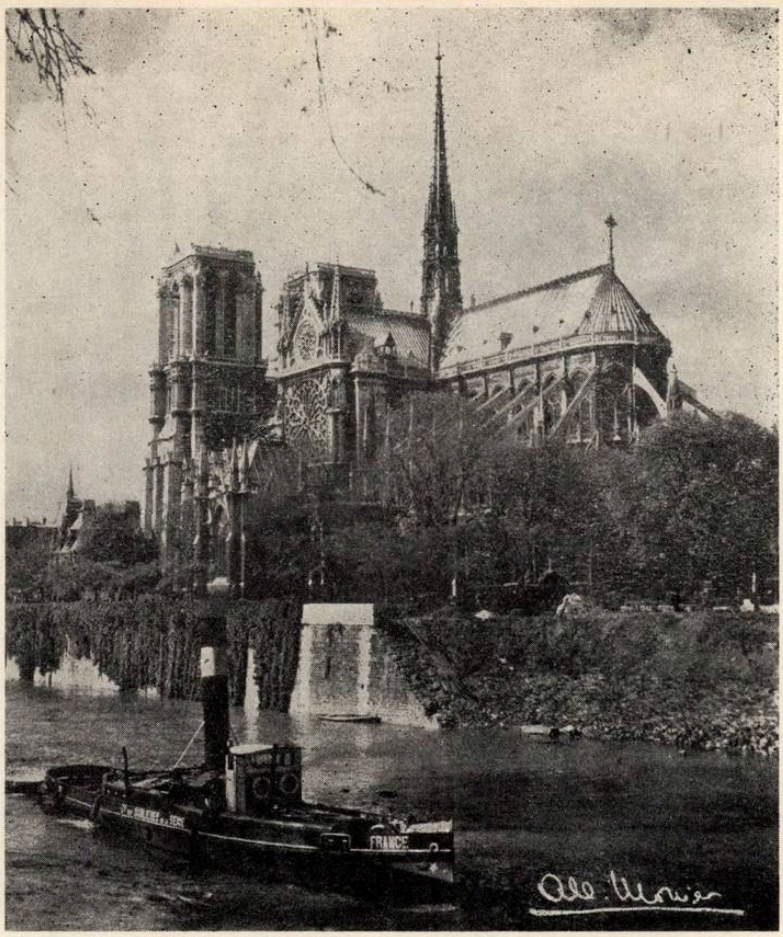
Cel puţin aşa sper...

7. Cunoştinţele mele în legătură cu noua muzică românească sînt mai reduse din păcate în ultima vreme. Cunosc doar pe reprezentanţii vechilor generaţii — aş aminti în această direcţie pe Enescu, Rogalski, Ion Dumitrescu. Desigur că există şi în România, — popor dintre cele mai muzicale pe care le-am cunoscut — creatori de avangardă. Doresc ca ei să reuşească a găsi drumurile spre o artă nouă adaptată timpului nostru dar care să nu se limiteze la latura ei tehnică.

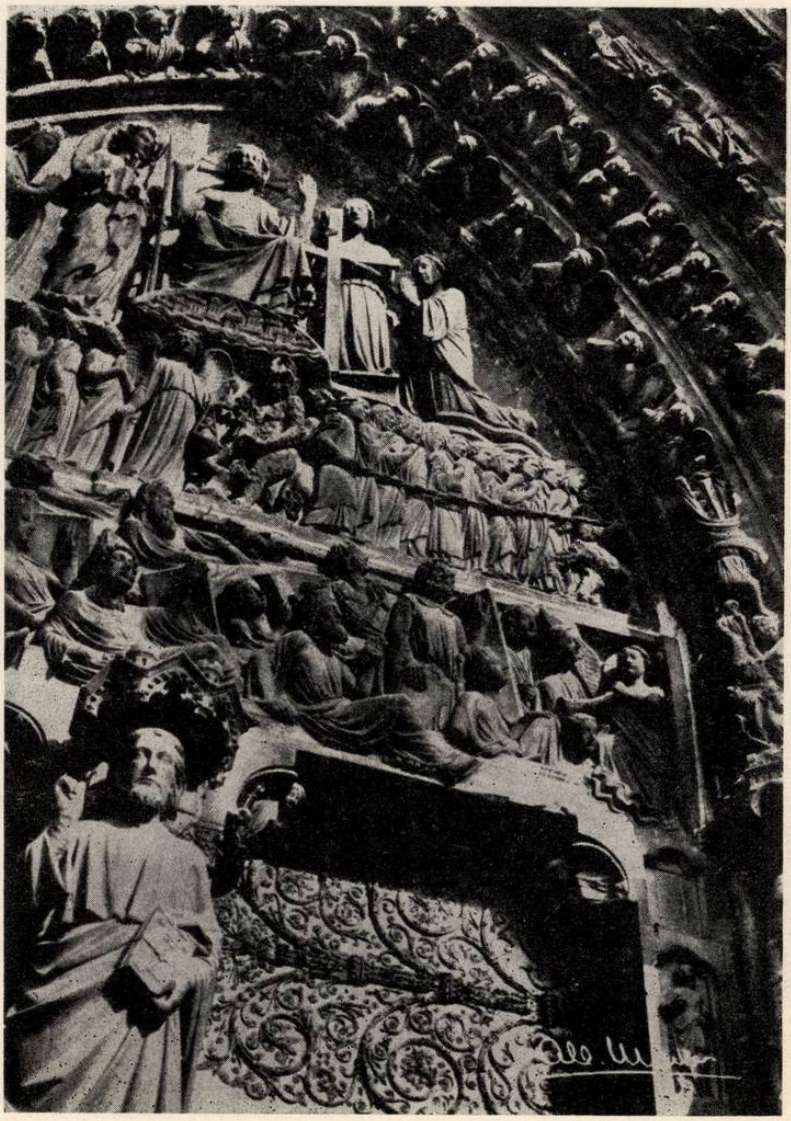
În momentul creaţiei să-şi amintească faptul că omul e făcut din creier, dar şi din sensibilitate, fantezie şi inimă. Iar în creaţiile artistice trebuie să integrăm toate forţele noastre dacă vrem într-adevăr să fim demni de marii reprezentanţi ai artei.

Aceasta este urarea pe care îmi permit s-o transmit prin intermediul dv. tinerilor compozitori din prietena şi iubita România.

I. S.



←
Notre-Dame



→

Arcul de Triumf

Obeliscul și Piața Concordiei

Momente muzicale la Paris

de J. - V. Pandelescu

ÎMPLINIREA unei jumătăți de veac de la moartea lui Debussy a fost comemorată prin conferințe, însoțite de exemplificări privind viața și opera ilustrului compozitor, cît și prin concerte publice. Cunoscuții muzicieni Henri Sauguet în sala Gaveau, Claude Rostand și Olivier Alain în sala de festivități a primăriei din St. Germain-en-Laye, locul de naștere al compozitorului, au pus într-o frumoasă lumină aportul marelui „Claude de France" la patrimoniul culturii muzicale universale, aducînd în joc considerațiuni tehnice și estetice deosebit de interesante, de valoroase.

„Nu seamănă cu nici un muzician, a afirmat, între altele, Henri Sauguet. El rămîne ca un mare astru solitar... Am cunoscut mai mulți martori ai „generalei" operei Pelléas. *Vorbeau ca despre atacul de la Verdun... Debussy însă, care nu înțelegea exagerările „debussystilor", le-a spus într-o zi: „Mă omorîți!"*

Marele muzician nu a fost însă omorît, ci dimpotrivă. El continuă să trăiască, mereu viu, mereu prezent în conștiința iubitorilor de muzică. Se urmărește a se arăta că Debussy a fost și rămîne nu atît un descriptiv și un „impresionist" cît un inegalabil colorist și creator de atmosferă. „Este cel mai francez între muzicieni și cel mai muzician dintre francezi" — afirma, pe drept cuvînt, Sauguet.

Am ascultat, între altele, Sonata pentru violoncel și pian, prezentată la Gaveau de Maud Martin Tortellier și Christian Ivaldi. Aceste pagini de muzică inspirată, bogată în sonorități de un pitoresc inedit, pline de spirit și fantezie, au fost redate cu o subtilă alegere a nuanțelor cele mai potrivite și la un superior nivel de tehnicitate — atît de necesare cînd e vorba de interpretarea muzicii lui Debussy. Să mai notăm că lied-urile compozitorului au intrat în programul fiecăruia din concurenții ce au participat la Primul festival internațional de canto și a cărui finală, ținută sub președinția lui Tony Aubin, am urmărit-o în sala Cortot. Este de arătat că la acest Festival s-au prezentat peste șaizeci de concurenți, iar în finală am aflat zece, în marea majoritate francezi, voci mijlocii dar cu o bună școală de canto.

Cîteva cuvinte și despre muzica ușoară. S-a bucurat de succes inițiativa cîntărețului Guy Béart care, în gîndul de a da cît mai multă atenție și totodată strălucire șansonetei franceze cu caracter (mai mult sau mai puțin) folcloric a reușit să strîngă în aceeași seară, într-una din sălile atît de bine utilate ale Radioteleviziunii un buchet de interpreți, stele de prima mărime ca Charles Trenet, Georges Brassens, Juliette Greco, Catherine Sauvage, Sèrge Gainsbourg. Cine este și ce-și propune Guy Béart? Fost profesor de geometrie și inginer de poduri și șosele, fost, de asemenea, ...barman, Béart și-a cucerit locul său în muzica ușoară, interpretînd, acompaniindu-se la chitară, cîntece ce exprimă nostalgia trecutului ori bucuria vieții prezente. „Iubesc mult, declară Béart — șansonetele cu text și cîntecele vechi: dar sînt împotriva folclorului fabricat, a aceluia care a fost desgropat din pulberea așternută de vreme și pe care unii încearcă să-l interpreteze ca odinioară, cu o orchestrație foarte veche. Adevăratul folclor era liber, ușor. De la el au ajuns, pînă în zilele noastre, doar muzica și cuvintele. Așa încît este foarte greu să rămîi fidel vechilor cîntece. Este motivul pentru care prefer să le situez într-un climat actual și cred că publicul este sensibil la această logică..."

Poate că nu tot ce am ascultat a vădit un profil melodic de mare originalitate. Ne-au plăcut însă cîntecele lui Béart, Trăiască rozele, Pe treptele palatului *şi* Lacrămile copilului, *apoi* Chanson d'automne *cîntat de Trenet pe cunoscutele versuri de Verlaine, ca şi* Salut Marie *în interpretarea atît de caldă, de egal colorată a lui Brassens. A fost, în tot cazul, un palmares folcloric interesant.*

Vorbind despre muzica uşoară nu trecem cu vederea un spectacol, desigur foarte uşor, dar care are greutatea sa circumstanţială, el reprezentînd sărbătorirea unui veac de la înfiinţarea cunoscutului teatru de revistă Folies-Bergère. Folies-Bergère a devenit după o sută de ani de existenţă şi de indiscutabile succese faţă de marele public de pretutindeni, o adevărată instituţie pariziană, i-am spune naţională. (Nu a fost oare imortalizat barul său şi frumoasa-i serveuză însuşi de Manet, în veacul trecut?) Spectacolul pe care l-am urmărit, intitulat Trăiască Nebunia *(Et vive la Folie) reînvie îndepărtatul trecut al teatrului, făcînd să se perinde într-o montare neobişnuit de fastuoasă, un bal al Operei de la 1875, o polcă de dragoste din 1895, french-can-canul care făcea furori în 1905 şi încă altele. Tablouri vivante ca* Nunta polineziană, Alegerea Miss-Universului, Parada blănurilor *sau* Promenada în laguna veneţiană *etc. etc. au prilejuit prezentarea întregului corp feminin de balet care e de o rară şi impecabilă frumuseţe plastică. Totul îmbracă. secvenţă după secvenţă ce se succed într-un ritm nebănuit de rapid, aspecte dintre cele mai atrăgătoare.*

La Opera Comică: un grupaj de trei piese în aceeaşi seară Telefonul *şi* Medium *de compozitorul american de origine italiană Gian-Carlo Menotti, apoi* Gianni Schicchi *de Puccini.* Telefonul *este o operă bufă într-un act: un tînăr iubeşte o femeie dar de cîte ori vrea să o ceară în căsătorie, este întrerupt de soneria telefonului care o solicită pe femeie necontenit. Pînă la urmă. tînărul găseşte mijlocul de a se face ascultat, sunîndu-şi adorata la telefon... Piesă anostă, din fericire scurtă, cu o muzică desuetă, neinteresantă. O aducem în discuţie pentrucă o seamă de spectatori au aplaudat, alţii au fluierat şi cîţiva tineri s-au... încăierat.*

Medium, *este o dramă halucinantă, cu o ghicitoare, un spectru, un omor etc. Muzica neo-*veristă *este poate evocatoare în raport cu acţiunea scenică, dar lipsită de o notă personală şi de un relief care să o impună. „Sînt cu totul încîntat" ne afirma, în antract, cunoscutul critic parizian Bernard Gavoty, care a consacrat lucrării un program de sală şi o cronică elogioasă în* Le Figaro. *Regretăm că nu putem fi şi noi de aceeaşi părere; recunoaştem însă că interpretarea protagoniştilor Denise Scharley, Eliane Lublin şi Frank Phelan a fost — în ciuda subiectului fantastic şi absurd — de un realism şi o vitalitate în măsură a cuceri pe spectatori.*

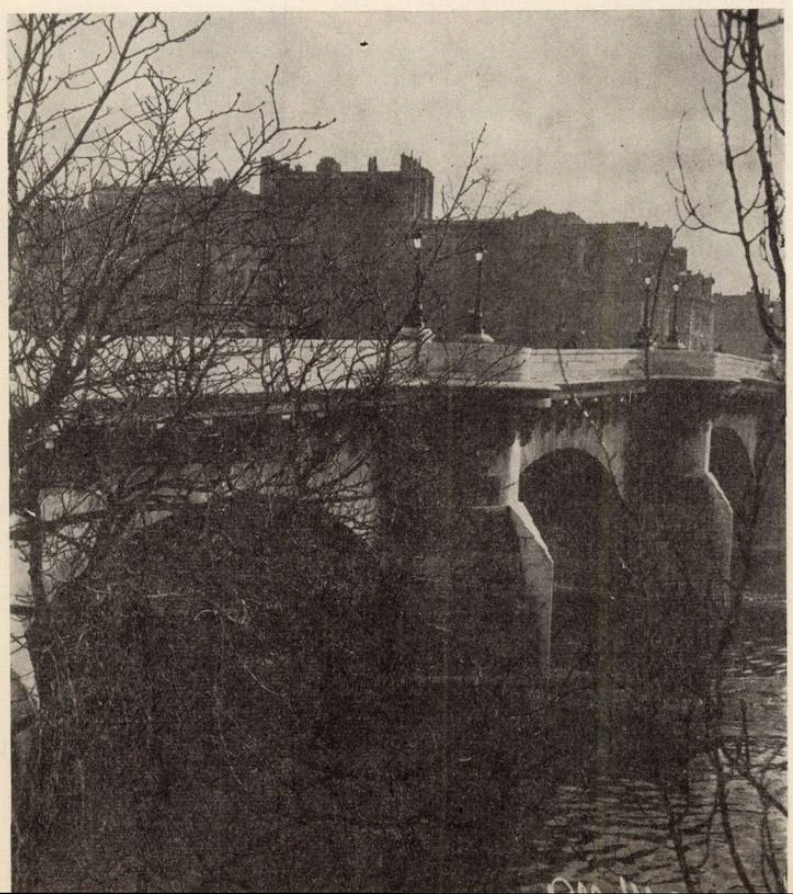
La Opera mare, Carmen.

Impresionează în mod deosebit chipul în care regizorul Raymond Rouleau redă culoarea locală, sevillană. Favorizat de dimensiunile mari ale scenei, el face să apară măgăruşi cu poveri, căruţe cu cai, iar Escamilio intră triumfal, împreună cu Carmen, într-un landou... Se perindă călări şi picadorii, iar scena e populată de o lume pestriţă, foarte amestecată: popi şi gentilomi dar şi cerşetori şi estropiaţi de te crezi la... curtea miracolelor. Spectacolul a beneficiat de participarea unor artişti de calitate în frunte cu Jane Rhodes (Carmen) şi de conducerea promptă, nervoasă, precisă şi competentă a unui muzician ale cărui calităţi le-am apreciat încă în anul trecut cînd a dirijat la Opera din Bucureşti: Jean Perisson.

Cronici individuale largi ar necesita concertele venerabilului dirijor Charles Munch, adevărat patriarh al baghetei, revenit încă din noiembrie trecut în fruntea Orchestrei din Paris *(fostă a Societăţii concertelor Conservatorului) precum şi Concertul dirijat la Palais Chaillot de tînărul şi valorosul şef de orchestră André Vandernoot; de asemenea, concertul de sărbătorire a lui Olivier Messiaen (pentru cei şaizeci de ani ai săi). Unul dintre concertele la care am asistat a fost al* Orchestrei din Paris *dirijată de eminentul muzician Paul Paray: Un întreg program, fără partitură, prezentat cu distincţie şi în stilul cerut de fiecare lucrare a unor compozitori atît de diferiţi ca Mozart, Rachmaninov, Dukas, Enescu. Rapsodia I-a de Enescu a reprezentat un adevărat triumf. Maestrul a mimat dansurile, a desenat cu virtuozitate melodiile, a impus tempii cei mai potriviţi, de parcă ar fi fost de pe meleagurile noastre. Publicul în picioare l-a ovaţionat îndelung.*

Încheiem, subliniind succesul de care s-a bucurat apreciatul compozitor Marcel Mihalovici a cărui lucrare Esercizi per Archi *a fost prezentată în chip virtuoz şi cu o deosebită puritate stilistică la Théâtre des Champs-Elysées de formaţia de Cameră André Colson din Tours; de asemenea, bunele aprecieri de care s-a bucurat în „Le Républicain Lorrain" Miron Raţiu directorul Filarmonicii din Oradea, care a dirijat orchestra simfonică din Nancy.*

Le Pont Neuf



Muzica spaniolă contemporană

— articol scris special pentru „Muzica" —

de Luis de Pablo

Nu am pretenţia de a fi obiectiv în articolul de faţă — şi nici nu aş putea fi, întrucît reprezintă părerile unui compozitor spaniol, strîns legat de condiţiile în care creează şi de mediul în care îşi desfăşoară activitatea. Cu toate acestea (poate tocmai *datorită acestor circumstanţe) cele ce urmează pot avea o oarecare valoare documentară, fiind vorba şi de un domeniu mai puţin cunoscut publicului din afara Spaniei.*

Mai întîi, cîteva consideraţiuni asupra situaţiei muzicii în Spania într-o perioadă imediat premergătoare — respectiv (ca limită de timp), anul 1939 — an în care se termină războiul civil şi începe cel mondial. Iar ca sistematizare, o primă etapă care începe în acel an 1939 şi se încheie în jurul anului 1950.

Un singur cuvînt poate rezuma situaţia din Spania anului 1939: exilul. Marea majoritate a intelectualităţii spaniole a preferat să-şi părăsească patria; şi muzica nu a făcut excepţie. Compozitori ca Rodolfo Halffter, Oscar Esplá, Julián Bautista, Roberto Gerhard, Salvador Bacarisse, Rosa García Ascot, critici ca Jesús Bal y Gay, Adolfo Salazar, Vicente Salas Viu — dar, mai presus de toate, figura luminoasă a lui Manuel de Falla. Cu toţii s-au răspîndit în lume — în Franţa, Belgia, Argentina, Mexic, Chile, Anglia. Din puţinii compozitori care au rămas în Spania după terminarea războiului civil — Fernando Remacha, Joasquín Homs, Jesús Guridi, Gerardo Gombau — doar cîţiva au reuşit să parvină la o oarecare vigoare creatoare. Primii doi au căzut în dizgraţie, şi de-abia astăzi, după atîţia ani, muzica lor este interpretată. Întrucît fuseseră, la timpul lor, reprezentanţi ai avangardei, punctele de referire cu trecutul muzical sînt ca şi imposibile. Cel de-al treilea — Guridi — era un exponent fidel al naţionalismului muzical, în timp ce ultimul — Gerardo Gombau — a realizat o cotitură foarte interesantă în creaţia sa, trecînd de la profundele-i influenţe folclorice la un contact puternic cu noile tendinţe.

Trebuie însă explicate cîteva lucruri, în prealabil. Cei însărcinaţi cu cultura, în noua situaţie de după 1939, trebuiau să realizeze două obiective: mai întîi, să improvizeze noi cadre de conducere — apoi, să se desprindă de cele premergătoare. Or, obiectivul al doilea a fost, firesc, mult mai uşor decît primul. În felul acesta, apariţia lui Joaquín Rodrigo (născut în 1905, elev al lui Paul Dukas) cu al său Concierto de Aranjuez *pentru ghitară şi orchestră (1939) nu a constituit o operă valoroasă care să continue eforturile generaţiei anterioare. Lucrarea lui Rodrigo se situa pe o linie care corespundea perfect cu noile idei estetice — idei formulate cît se poate de ambiguu şi, totodată, la fel de nebuloase ca însăşi formularea lor; un popularism stilizat şi fals, idealizarea unui trecut fericit şi glorios al Spaniei (care n-a existat niciodată), excluderea radicală a oricărei intenţii de înnoire a limbajului muzical, uniformizare culturală, o ostilitate mai mult sau mai puţin făţişă faţă de orice crez estetic de afară. Rezultatul n-a putut fi decît un neoclasicism folclorizant, referindu-se la lucrările tîrzii ale lui de Falla* (El retable de maese Pedro, *sau* „Concierto"). *Dar dacă la de Falla ne aflam în faţa unei sinteze dintre tradiţia spaniolă redescoperită (acoperind o perioadă istorică vastă, dintre secolele XV şi XVIII) şi limbajul cel mai modern al epocii sale (mai cu seamă Strawinsky), generaţia de care ne ocupăm se caracterizează printr-o retorică sterilă, lipsită de putinţa de a evolua precum şi de analiza critică. Ne aflam în perioada clişeelor muzicale convertite în adevărate dogme estetice. Această situaţie se continuă prin compozitori ca Manual Muñoz Molleda (născ. 1913, cu oratoriul* „Învierea lui Lazăr" *precum şi cu cele două* Cvartete de coarde), *sau Jesús García Leoz (1909—1953) cu* „Primavera en el portal" *— ca de altfel cu lucrările aceluiaşi Joaquín Rodrigo* („Ausencias de Dulcinea", Concierto de Estio, Concierto Serenata, „Cantica de la esposa", *ş.a.).*

Cu aceste sumare date înţelegem mai bine situaţia din jurul anului 1950, o dată cu apariţia unei generaţii noi, conştientă de valoarea şi misiunea ei înnoitoare. Fireşte că începuturile ei au fost destul de puternic afectate de vederile generale estetice ale celor mai vîrstnici — cei mai mulţi din ei au început prin a scrie, mai mult sau mai puţin, pe linia unor astfel de vederi. Dar pe măsură ce sterilitatea unui astfel de drum devenea mai evidentă, opoziţia lor a crescut. Şi — cum este şi firesc — conştiinţa artistică nu s-a dezvoltat în acelaşi fel la toţi, şi nici „virulenţa" lor n-a fost uniformă. Căci gradul de conştiinţă profesională presupune o bună informare — iar lucrul acesta lipsea cu totul într-o ambianţă culturală ca cea spaniolă, veşnic temătoare că eventualul contact cu tendinţele noi ar putea perturba falsa situaţie de „auto-suficienţă". Tocmai în lumina acestor realităţi, cercetarea noastră va trebui să difere la fiecare compozitor în parte, în funcţie de coordonatele generale în care s-a dezvoltat.

Generaţia de care ne ocupăm se compune — în mare (şi în ordinea cronologică a anilor de naştere) — din Juan Hidalgo (1927), Ramón Barce (1928), Carmelo A. Bernaola (1929), José Maria Quadreny (1929), Luis de Pablo (1930), Cristóbal Halffter (1930), Enrique Raxach (1931) şi Xavier Benguerel (1931).

Desigur că aceştia nu sînt singurii din generaţia lor, însă reprezintă numele cele mai semnificative prin care putem cunoaşte tendinţele şi preocupările acesteia.

Iniţial, Juan Hidalgo *s-a orientat în sensul unei maniere neo-raveliene de oarecare preţiozitate (a fost elevul Nadiei Boulanger), abandonînd-o însă repede, o dată cu descoperirea noilor tendinţe. La aceasta a contribuit, firesc, stagiul său de la Milano, unde a stat în contact strîns cu Bruno Maderna şi Luciano Berio, în anul 1965. Primele sale două lucrări,* Ukanga *şi* Caurga *(ambele pentru ansamblu de cameră, în anii 1957—1958) pot fi considerate primele compoziţii ale unui compozitor spaniol folosind noi mijloace de expresie. Ambele au fost interpretate în cadrul Cursurilor de la Darmstadt, iar Hidalgo este şi primul spaniol participant la aceste*

manifestări internaționale, fiind prezentat aici de Bruno Maderna. Trebuie arătat că Hidalgo n-a făcut prin experiența „intermediară" a expresionismului schönbergian, ci s-a racordat la ultimele consecințe ale pointilismului — lucru pe care-l dovedesc cu prisosință cele două lucrări menționate. În anul 1958 vine în contact cu John Cage și muzica acestuia, ceea ce îi schimbă radical vederile estetice. Părăsindu-și întreaga creație anterioară, el se orientează spre extremele vizualului gestic, spre acele experiențe mai apropiate de domeniul sociologic decît de acel artistic propriu-zis. În 1959, o dată cu întoarcerea sa în Spania, înființează la Barcelona grupul „Música Abierta", formație care reprezintă, cam pentru prima oară, o înmănunchiere de tineri spanioli cu caracteristici certe revoluționare. (Aș dori să adaug că acest grup include anumite elemente ale unei grupări anterioare, tot la Barcelona, cunoscută sub numele „Manuel de Falla", reunind în jurul ei compozitori de cele mai diferite tendințe. Este vorba de un grup înființat în anul 1955, în care putem întîlni de-o potrivă tendințele hindemithiene ca și încercările atonale, spiritul „celor șase" alături de orientările unui Bartók; era vorba mai curînd de o coaliție a forțelor decît de un grup coerent din punct de vedere estetic. De-altfel, membrii săi s-au răspîndit în cele mai diferite preocupări muzicale, de minoră importanță). În anul 1963, Juan Hidalgo întemeiază la Madrid grupul „Zaj", consacrat ultimelor noutăți în domeniul „muzicii cu acțiune", orientare înlăuntrul căreia sînt create toate lucrările sale. Aș spune că figura lui Hidalgo a însemnat un adevărat ferment, o stimulare în sensul unei cît mai cuprinzătoare informări asupra muzicii contemporane.

Ramón Barce, autodidact, participant în 1962 la cursurile de la Darmstadt, ne oferă caracteristici mai distincte. Intelectual care se dedică ceva mai tîrziu muzicii, el păstrează o amprentă aparte: este o abordare mai curînd cerebrală, de vastă cultură generală, decît o efervescență propriu-zisă creatoare. Începuturile devenirii sale artistice se situează în 1965, fiind destul de elementare. El evoluează repede spre un expresionism de tip central-european (Cvartetul Nr. 1, 1958), trecînd vertiginos în domeniul muzicii flexibile (Objetos sonoros, 1963),

Luis de Pablo

și al acțiunii gestice („Abgrund-Hintergrund", 1964) precum și la un fel de recucerire a tonalității (Las cuatro estaciones, 1967). A avut o considerabilă activitate de animare și propagare a noului limbaj muzical, fiind fondatorul grupului „Música Nueva" (Madrid, 1958) atrăgînd în jurul său pe cei mai reprezentativi compozitori ai acelei perioade. Dar, aș îndrăzni să adaug, activitatea sa era determinată mai degrabă de necesitatea interioară (și, firește, pur intelectuală) de a lărgi orizontul informațional, de a aborda noile posibilități ale limbajului contemporan — decît de intenția unui proces evolutiv coerent.

Carmelo A. Bernaola a fost elev al Conservatorului madrilen, obținînd Premiul Romei (unde studiază cu Goffredo Petrassi), participînd la cursurile de la Darmstadt în anii 1962 și 1967. Creația sa a început sub influența unui folclorism neo-bartókian (Trio Sonatina și Cvartetul, între 1953—54). Ulterior, în contact cu mișcarea de înnoire pe care a cunoscut-o generația sa (și mai ales după experiența stagiului din străinătate), limbajul său devine din ce în ce mai modern: apare Superficie I (1960) și Superficie III (1963), apoi Espacios variados (1964), Mixturas (1964), Musicas de camara (1966). Compozitor de puternică formație tehnică, Bernaola este mult mai personal; o mare forță constructivă este dublată la el de modelarea liberă (și tradițională totodată) a formei, un adevărat „univers intervalic" conferă lucrărilor sale o fizionomie cu totul aparte.

José Maria Mestres Quadreny este catalan, elev al maestrului Cristóbal Taltabull. Primele sale lucrări par a continua încă un de Falla din anii ultimi de creație ai acestuia. Dar — ca la mai toți ceilalți tineri ai generației sale — cotitura se produce aproape imediat. Prima sa lucrare modernă datează din 1957: o Sonată de pian. Desele sale călătorii în Franța l-au pus în contact cu realitățile muzicale mai puțin cultivate în Spania — lucru care se simte în opera sa „El Ganxo" (1960), dar mai cu seamă în Invenciones moviles (1961—1964), în Tramesa a tapies (1962) precum și în Suita bufa din anul 1966, unde se sprijină substanțial pe elemente ale vizualului. Evoluția lui Mestres este străbătută de o puternică logică și coerență. El pornește de la experiențele strict seriale, ajunge la muzica flexibilă și se oprește, aproape concomitent, la vizualul semi-teatral. În cadrul acestor tendințe (avînd firește rolul unor coordonate foarte largi) Mestres și-a format propria sa formulă, am spune — poate — plină de umor, foarte apropiată de viziunea plasticienilor provinciei sale — cum ar fi pictorii catalani Modest Cuixart sau José Tharrats, artiști care au păstrat, în creația lor, ceva din fantasticul-ironic al aceluia care a făcut epocă în anii cunoscutei „art nouveau": arhitectul Antonio Gaudí. În felul acesta, muzica lui Mestres are o trăsătură foarte aparte: ea este de-o potrivă europeană și internațională, ca și profund catalană prin concepție. Din nefericire producția sa este destul de inegală; alături de lucrări de mare valoare, se înșiră și altele în care spiritul său de investigare (mai întotdeauna burlesc) nu concordă cu mijloacele de expresie folosite — fapt care dăunează considerabil valorii.

Cronologia datelor de naștere (căci acesta este criteriul pe care ni l-am propus) mă obligă să urmez în cadrul acestei scurte prezentări — și știm cu toții cît este de greu să scrii despre tine însuți. Mă voi limita doar la cîteva date autobiografice și de creație, permițîndu-mi citarea cîtorva scurte note de presă mai semnificative. Formația mea muzicală este particulară, sub supraveghierea cîtorva profesori exigenți. În 1950 am avut primul contact cu muzica concretă, iar lucrul teoretic cu Olivier Messiaen și René Leibowitz m-a făcut să abandonez maniera componistică de pînă atunci — desigur că era vorba de „inevitabila" influență de Falla! Începînd cu anul 1959 asist cu regularitate la cursurile de la Darmstadt, primind totodată, la Paris, îndrumările permanente ale lui Max Deutsch. Primele lucrări seriale datează din

1953 : „Coral". *Am trecut, şi eu, destul de repede în domeniul muzicii flexibile* (Movil I, *1958*) *iar începînd cu anul 1960, cu* Radial, *mi-am găsit un drum propriu de dezvoltare care m-a dus la momentul prezent, înscriindu-mă în realitatea muzicală contemporană cu lucrări ca* Polar *(1961),* Tombeau *(1962),* Cesuras *(1963),* Modulos I *(1964),* Escena *(1964),* Iniciativas *(1965), apoi* Modulos II *şi* III *(1966—67) şi* Imaginario II. *Vorbind despre lucrarea mea* „Polar", *Claude Rostand o saluta ca o afirmare internaţională a tinerii şcoli componistice spaniole, iar Arthur Custer (de la „The Musical Quarterly") atrăgea atenţia asupra sintezei pe care muzica mea o realizează între mijloacele contemporane de expresie şi idealul unei „muzici spaniole universale".*

În anul 1959 am înfiinţat grupul „Tiempo y Música", care a permis publicului madrilen audierea celor mai multe lucrări de cameră reprezentative ale secolului nostru, atît spaniole cît şi universale. Mai tîrziu, acest grup a fost înlocuit prin gruparea „Alea" care desfăşoară actualmente o activitate similară. De asemenea, am dus o neîntreruptă activitate publicistică pentru cauza muzicii noi, atît spaniolă cît şi universală.

Cristóbal Halffter, *format la Conservatorul din Madrid, a fost primul compozitor spaniol al generaţiei sale care s-a impus publicului din ţara sa. Lucrările sale ca :* Antifona *(1951),* Concertul *pentru pian şi orchestră (1953),* Misa ducal *(1954), au urmărit un traseu Falla-Strawinsky şi au fost salutate drept „calea de urmat" pentru generaţiile tinere, obţinînd cele mai favorabile critici în ţară ; ceea ce se urmărea aici era aplanarea conflictului pe care-l crease avîntarea prea bruscă a tinerei componistici pe tărîmul avangardei. Se căuta chiar evidenţierea unei „contradicţii" între specificul creaţiei sale şi creaţia celorlalţi din generaţia sa. Era însă o falsă contradicţie pe care Halffter a învins-o : începînd cu* Microformas *(1960) el intră cu vigoare pe drumul creaţiei contemporane, părăsind multe din facilităţile orientării anterioare. El realizează astfel un frumos echilibru între anumite procedee avansate de compoziţie şi expresivitatea tradiţională, fapt care — datorită marii sale tehnicităţi — conferă lucrărilor sale o mare autenticitate artistică. Aş afirma că acest spirit de sinteză, folosind de-o potrivă investigaţia ca şi exprimarea absolut personală, îl apropie în multe privinţe de lucrările unui Penderecki ; o demonstrează lucrări ca de pildă* Simfonia *pentru 3 grupuri instrumentale (1963),* Secuencias *(1964),* „Cantata in resurrectionis Domini" *(1964),* Symposion *(1965),* Lineas y puntos *(1966) sau* Antifonismoi *(1967).*

Opera lui Enrique Raxach *este cu totul diferită. Totul este compus în afara fruntariilor Spaniei întrucît tînărul compozitor locuieşte de peste 10 ani în Germania federală şi Olanda. Adevărata sa activitate componistică aparţine deci unei orbite nespaniole, iar încadrarea ei în actualele tehnici de compoziţie se datorează exclusiv contactului cu realităţi muzicale necunoscute (sau prea puţin cunoscute) în Spania. Începîndu-şi studiile la Barcelona — oraşul său natal — el îşi continuă pregătirea la Colonia spre a se stabili apoi la Bilthoven (Olanda) ca urmare a invitaţiei primite din partea Fundaţiei „Gaudeamus". Traseul său creator se defineşte de-a lungul unei serii de lucrări pe care îmi permit să le citez cronologic :* Estrofas *(1961) — într-un fel continuarea investigaţiei începute în* Metamorfosis, *lucrare de debut a anului 1959 — apoi* Fases *(1963),* Synthagma *(1964),* Fluxion *şi* Tientos *(1965).*

Din toate se desprinde o mînuire destul de severă a materialului sonor modern, ducînd progresiv la conceptul de formă flexibilă — totul însă într-o viziune foarte personală. Poate că Raxach este, în mod conştient, cel mai tradiţional din toţi compozitorii spanioli de avangardă, fapt care conferă muzicii sale un interes deosebit ; trebuie însă recunoscut că, în ciuda acestei trăsături de tradiţie şi severitate, soluţiile sale sînt cu totul lipsite de „academism".

Xavier Benguerel *este de asemenea catalan, elev al aceluiaşi maestru Cristóbal Taltabull, care ni l-a dat şi pe José Maria Mestres Quadreny — ca de-altfel şi atîţia alţii pe care sumara enumerare de faţă nu-i poate cuprinde. Considerînd* Concertul pentru pian şi orchestră *din anul 1956 drept punct de plecare pentru concepţiile creatoare ale lui Benguerel, putem constata — iniţial — cîteva „confluenţe" precise : o violenţă ritmică de-a dreptul bartókiană, alături de liberalităţi tonale care merg pînă la limitele inventiunii melodice expresioniste. Compozitorul a învins el însuşi aceste etape, apropiindu-se de Webern (începînd cu 1959) cu lucrări ca* Sucesiones *sau* Contrastes. *Pot afirma că, în ciuda prolificităţii sale, Benguerel păstrează cu o demnă dîrzenie spiritul de sinteză, nerupînd acea „dilemă" pe care mulţi tineri o constată între expresivitatea tradiţională şi noile mijloace de comunicare muzicală. Lucrările sale cele mai diferite (citez aici* Simfonia continua *din 1964 precum şi* Palabras de la mañana *din 1967) reflectă această heterogenie — respectiv* mijloacele *folosite şi* felul *lor de folosire. Fără îndoială că viitorul apropiat ne va arăta un Benguerel ajuns la un oarecare punct de echilibru — cu toate că este foarte dificil să se facă vre-un pronostic dacă va triumfa, în concepţia sa, expresivitatea tradiţională sau investigaţia sonoră nelimitată.*

Regret că spaţiul nu-mi permite decît citarea cîtorva nume din aceeaşi generaţie de compozitori : un Angel Arteaga (1929) sau Manuel Angulo (1930), în afară de Augustin González de Acilu (1930), Agustin Bertoneu (1931), Manuel Castillo (1931), Claudo Prieto (1932), Leonardo Balada (1932), Narcis Bonet (1932), Antón García Abril (1933) şi atîţia alţii.

Toţi aceştia se află pe un drum în plină dezvoltare, pornind de la acea „tradiţie muzicală spaniolă" pe care am schiţat-o ceva mai înainte. O menţiune specială se cuvine aici creaţiei lui José Cercós (născ. 1924) care a urmat un drum ciudat, invers am spune, de la primele sale încercări atonale din anul 1954 pînă la un tradiţionalism accentuat în ultimele-i lucrări ; cu el, avangarda pierde un spirit original şi profund muzical, capabil de a îmbogăţi muzica nouă cu trăsături de mare interes.

Aş reveni pentru o clipă la figura lui Gerardo Gombau, astăzi trecut de 60 de ani, şi pe care-l menţionasem iniţial ca unul din puţinii compozitori spanioli rămaşi în patrie după 1939, şi a căror creaţie s-a axat pe un puternic contact cu noile tendinţe. La Gombau, rezultatele acestui contact au fost interesante : o muzică ce se înscrie pe deplin în momentul contemporan (atît ca limbaj cît şi prin conţinutul ei), reprezentînd o interesantă trecere de la tradiţia în sensul cel mai pur al cuvîntului. El realizează, poate, sinteza cea mai dificilă — o sinteză personală *a celor mai eterogene elemente de concepţie componistică ; lucru care trebuie înţeles*

în lumina ultimelor sale lucrări ca Texturas y estructuras *(1965)*, Tres mas uno *(1967)* ş.a.

Aş observa faptul că din cei 8 compozitori pe care i-am citat (de la Juan Hidalgo pînă la Xavier Benguerel) doar primii patru au intrat în categoria celor „recunoscuţi" — respectiv cîntaţi în mod curent şi cu prezenţe regulate în festivaluri şi concerte de muzică nouă — iar în ce îl priveşte pe Juan Hidalgo, cu oarecari restricţii născute din precaritatea poziţiei sale estetice.

Trebuie spus deschis că această realitate este de-a dreptul anormală. Iar cauza este foarte clară: Spania nu dispune de organisme capabile de a afirma un compozitor — nici în ţară, şi nici în afara hotarelor ţării. De aceea, compozitorul care doreşte afirmarea internaţională poate conta exclusiv pe propria sa ingeniozitate precum şi pe resursele sale absolut personale spre a-şi deschide un drum. Spania suferă de răul acelor ţări (mult mai numeroase decît am crede) care sînt lipsite de o politică culturală activă, cu o viziune diformată a problemelor de artă, tendenţioasă şi meschină. În alte condiţii, generaţia de compozitori spanioli de care ne-am ocupat ar fi cunoscut o afirmare considerabilă — sau cel puţin amplă. Aşa însă, lucrul se petrece doar cu patru din toţi cei citaţi, fapt care ar putea arunca o lumină cu totul greşită asupra realităţii privind creaţia efectivă.

Dacă îmi este permisă o scurtă privire retrospectivă, aş face eventual o paralelă între renaşterea componisticii noi spaniole de după 1950 şi fenomenele care îmi apar cu totul similare, petrecute în muzica spaniolă cam pe la jumătatea secolului trecut. Ne amintim desigur, că apariţia lucrărilor unui Isaac Albéniz, Enrique Granados şi Felipe Pedrell (acel „triumvirat" al şcolii naţionale spaniole) a constituit o ruptură fermă cu ceea ce era considerat — socialmente vorbind — „muzică spaniolă"; respectiv zarzuela, *acea operetă folclorizantă şi extrem de limitată ca expresivitate. Muzica autentic spaniolă era considerată, mai mult sau mai puţin, „contra naturii", iar marii cultivatori ai zarzuelei (ca Francisco Barbieri, Ruperto Chapí, Tomás Bretón) demonstrau cu multă eficienţă eşecul şcolii naţionale care se forma. Ca atare, revoluţia generaţiei lui Pedrell a constat, în primul rînd, în schimbarea radicală a mentalităţii artistice, deschiderea înţelegerii pentru ceea ce tehnica şi practicile componistice europene demonstraseră ca viabil şi avansat — într-un cuvînt, înlegerea* contemporaneităţii. *Muzica lui Albeniz, de pildă, (astăzi chintesenţă a „spaniolului"!) a fost calificată de un critic (pretins muzical!) drept „pseudomuzică pseudospaniolă".*

Cazul lui Manuel de Falla este şi mai evident. Asimilarea tehnicilor de compoziţie europene este atît de completă încît opera sa nu are urmă de epigonism — lucru atît de supărător la compozitorii anteriori lui (cu unica excepţie a „Iberiei" lui Albeniz). La de Falla se simt anii de muncă şi colaborare cu muzicieni de talia unui Debussy, Ravel sau Strawinsky. Cît de precis poate fi urmărită evoluţia creaţiei sale, de la „Vida breve" *(1909) — încă de certă influenţă zarzuelară — pînă la* Concertul *anului 1926, lucrare plină de maturitate, deschizînd totodată dilema:* pînă unde *poate merge caracterul naţional, şi* cît de mare *poate fi influenţa (sau preluarea, dacă vrem) tehnicii moderne, europene, de compoziţie? Ceva mai tîrziu, generaţia unui Oscar Esplá, Ernesto şi Rodolfo Halffter, Fernando Remacha — acea autentică generaţie a Republicii — a încercat să învingă eterna dilemă a compozitorului spaniol, militînd pentru bazele unei evoluţii muzicale omogene. Războiul civil a întrerupt mişcarea, răspîndindu-i pe mai toţi în toate colţurile lumii. Consider însă că punctele principale de referire erau date, nefiind nici o clipă pierdute din vedere — le-aşi vedea axate, ca o arie largă, între Strawinski şi impresionismul francez, pe de-o parte, noua şcoală vieneză pe de alta. De la această bază de referire se începea închegarea unui limbaj personal pentru creaţia spaniolă contemporană.*

Cauzele acestor fenomene, atît de ciudat repetate în Spania noastră — respectiv ruptura periodică de evoluţia firească şi organică — ies desigur din preocupările prezentului articol, integrîndu-se în domeniul vast al sociologiei. Aş spune însă, cu caracter foarte general, că acest lucru este tipic pentru societăţile închistate, pentru care evoluţia artistică este cu totul neimportantă. Atunci cînd conştiinţa creatorilor devine trează, afirmînd cu hotărîre logica acestei evoluţii, eforturile artistice sînt sistematic întrerupte de elemente din afara artei, fapt care îl obligă pe creator la o muncă obositoare de a reface totul. Or, o asemenea „depăşire" este în plin curs în muzica spaniolă a ultimilor 10 ani.

În încheiere, să vedem cîte ceva din activitatea celor mai tineri, asupra cărora avîntul revoluţionar al celor imediat premergători a avut un mare rol de ordin educativ şi de orientare estetică — este, dacă vrem, o generaţie pentru care frămîntările ultimilor 20 de ani constituie (şcolăreşte vorbind!) „o lecţie învăţată". Tot în ordinea anilor de naştere: Miguel Angel Coria (1937), Tomás Marco (1942) şi Arturo Tamayo (1945).

Primul din ei, elev al Conservatorului madrilen, este dotat cu o sensibilitate puţin comună, iubitor al detaliului rafinat şi al scriiturii precise. S-a orientat către un neo-lirism de tentă mediteraniană, lipsit de retorică. Lucrări ca Vertices *(1965) sau* Joyce's Poem *(1967) l-au situat pe un loc aparte faţă de colegii săi de generaţie.*

Tomás Marco, *autodidact, participant la cursurile de la Darmstadt din anii 1965 şi 1967, este un temperament diametral opus: exuberant, plin de ironie dusă uneori pînă la sarcasm. Începînd cu încercări pointiliste, el şi-a găsit un drum personal în sinteza dintre scenă, gestică, muzică şi imagine, într-un fel de* spectacol total *care — deşi cu rădăcinile încă prinse în „dadaism" — aduce totuşi de pe acum o notă nouă. Lucrările* Jabberwocky *(1966),* Anna Blume *şi* Cantos del pozo artesiano *(1967) sînt cele mai reprezentative pentru orientarea sa.*

Arturo Tamayo, *elev al Conservatorului din Madrid şi participant al cursurilor de la Darmstadt în anul 1967, şi-a început activitatea în cadrul concertelor „Alea". De asemenea, este fondatorul grupului instrumental „Koan", dedicat exclusiv muzicii de avangardă. Primele sale lucrări —* Ordenaciones *(1966) şi* Compendium *(1967) — dovedesc un spirit de continuitate (într-un fel, prelungirea unei experienţe anterioare) precum şi o vigoare neobişnuită a acestei generaţii. Socot că reiese cu claritate existenţa unei situaţii muzicale spaniole distinctă de cea tradiţională, bucurîndu-se (mai ales în afara hotarelor Spaniei) de o apreciere şi recunoaştere generală. Viitorul ne va arăta, fireşte, în ce măsură ea se va putea afirma şi mai mult.*

Traducere de LUCIAN GRIGOROVICI

În întîmpinarea centenarului Filarmonicii din București

Se împlinesc anul acesta o sută de ani de cînd un mănunchi de entuziaști iubitori ai muzicii au pus bazele *„Societății Filarmonice Române"* din București, care, prin statutele publicate în luna aprilie a anului 1868, își propunea :

— „A propaga gustul și cultura muzicii simfonice și a populariza capodoperele maeștrilor clasici" ;

— „A organiza în București o orchestră completă și permanentă în condițiile cele mai favorabile pentru artă".

La distanță de aproximativ treizeci și cinci de ani, titulatura de „Societate Filarmonică" apare pentru a doua oară. Prima apariție trebuie căutată în 1834, cînd Ion Heliade Rădulescu și Ion Cîmpineanu înființează *„Societatea Filarmonica"*. Regulamentul de funcționare al acesteia arată că : „Scopul *„Societății Filarmonice"* este cultura limbii românești și înaintarea literaturii, *întinderea muzicii vocale și instrumentale* în Principat, și spre aceasta, formarea unui teatru național".

Dacă în 1834 exista o preocupare mai largă pentru latura general-culturală (teatru, literatură, poezie, muzică, dans) și didactic-educativă *(„Școala de muzică vocală, de declamație și de literatură")*, în 1868, accentul cade pe înțelesul universal acceptat al acestei noțiuni, adică : acela de asociație cu caracter muzical, urmărind, în primul rînd, organizarea unui ansamblu orchestral și promovarea repertoriului simfonic corespunzător. Pe lîngă aceasta, „Societatea" urmărea și difuzarea muzicii de cameră, instrumentală și vocală, cît și pregătirea de cadre noi, autohtone, de instrumentiști.

În cei o sută de ani de existență, „Filarmonica" bucureșteană s-a străduit să îndeplinească aceste înalte idealuri artistice, ajungînd astăzi un organism muzical complex (activitate simfonică, de cameră, corală, de muzică populară, educativă etc.), a cărui valoare și prestigiu sînt unanim recunoscute, în țară și peste hotare.

Drumul acesta, uneori destul de anevoios, presărat cu nenumărate piedici, Filarmonica a reușit să-l străbată, datorită spiritului de abnegație, perseverenței, pasiunii pentru muzică și frumos, de care au dat dovadă generațiile de instrumentiști de prim rang, care s-au aflat, de-a lungul timpului, la pupitrele Orchestrei, ca de exemplu : Robert Klenk, Ludovic Wiest, Constantin Dimitrescu, Luigi Narice, Gheorghe Dinicu, Iosif Paschill, Elodia Coandă, iar mai tîrziu, Petre Elinescu, Hans Hoerath, Josef Thaler, Petre Nițulescu, Leon Mendelsohn, Theodor Popovici, Nicolae Ochialbi, Bernhard Metzner, Vasile Jianu etc. Acestora li se adaugă numele unor remarcabili interpreți — instrumentiști, ca de ex : Josef Prunner, Alexandru Teodorescu, Anton Adrian Sarvaș, Ludovic Feldman, Alexandru Rădulescu, Emil Cobilovici, George Cocea, Mihai Vrăbiescu, Constantin Metani, Dumitru Ungureanu, Gheorghe Adamache, Dumitru Lepădatu și încă alții, de la care actuala generație de instrumentiști ai Filarmonicii a preluat și duce mai departe făclia muzicii simfonice. Ei au avut cinstea și satisfacția să fie îndrumați și să cînte sub conducerea unor maeștri ai bagbetei — ca Eduard Wachmann, fondatorul Orchestrei în *1866*, Dimitrie Dinicu, inițiatorul *în 1906*, al Orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice, orchestră care preia, pînă în 1920 sarcinile și instrumentiștii Filarmonicii și, apoi din *1920*, George Georgescu, care a reluat vechea denumire de „Filarmonică" și a impulsionat orchestra spre noi culmi. Acești trei dirijori au reprezentat, fiecare în parte, pentru perioada respectivă, personalități de largă viziune artistică, de un mare dinamism și prestigiu.

Filarmonica a marcat, de-a lungul celor o sută de ani, unele momente mai importante ale existenței sale, prin concerte cu caracter jubiliar și comemorativ : 25 ani de activitate în 1893, al 100-lea concert simfonic în 1894, al 150-lea concert (care a coincis și cu sărbătorirea a cincizeci de ani de activitate a lui Ed. Wachmann în 1903) și jubileul de 60 de ani de concerte simfonice în anul 1926.

După sărbătorirea centenarului unor importante instituții de cultură ca Academia Română și Conservatorul bucureștean, aniversarea din acest an a Filarmonicii adaugă o nouă treaptă în afirmarea spiritualității noastre pe plan artistic național și universal. Nu trebuie să pierdem din vedere, de ex. faptul că Simfonia a VII-a de Beethoven s-a interpretat la București, înainte ca ea să fi fost executată în mod public în Franța sau în Italia. De asemenea, o serie întreagă de uverturi și fragmente simfonice din operele wagneriene (uvertura la „Maeștrii Cîntăreți", preludiul la „Parsifal", uvertura la „Olandezul zburător", fragmente din „Walkiria", și încă altele), apăreau în programele Filarmonicii din București, la numai cîțiva ani după prima lor audiție din Germania.

Desigur că nenumăratele documente scrise (afișe, articole, cronici, programe, fotografii etc.), aflate în diverse colecții publice sau particulare, au păstrat o seamă de prețioase amănunte în legătură cu activitatea Filarmonicii în acest răstimp. Ele reprezintă un bogat tezaur de mărturii pentru cercetătorul de mai tîrziu al vieții muzicale simfonice din capitala țării. Totuși, ceva încă mai lipsește ; cunoaștem destul de puține amănunte din viața propriu-zisă a colectivului. Cunoaștem destul de palid preocupările și frămîntările oamenilor ce formau acest colectiv, reacțiile și atitudinile lor în contact cu dirijorii permanenți, sau cu cei străini. Avem informații directe foarte puține în legătură cu modul în care ei înțelegeau și asimilau repertoriul studiat. Nu cunoaștem, decît poate reflectat în sporadice cronici din ziarele vremii, reacțiile publicului din sală față de unele din aceste probleme, precum și încă multe alte detalii pentru reconstituirea veridică, vie și colorată, a acelor vremi, încă nu prea îndepărtate.

Pentru perioada pînă la 1900, depistarea sau reconstituirea, prin relatări directe, a unor aspecte ca acelea arătate mai sus din viața Filarmonicii, este din ce în ce mai dificilă.

Avem însă posibilitatea să umplem unele goluri pentru perioada de după 1900, prin mărturiile unora dintre foștii filarmoniști, aflați în viață. În dorința de a consemna cît mai complet amintirile membrilor orchestrei și a obține pe această cale o desfășurare continuă, cît mai cuprinzătoare și mai apropiată de realitate a istoricului Filarmonicii bucureștene, — Revista „Muzica" s-a adresat unora dintre ei. Publicăm în acest număr, prima convorbire, cu Artistul și Profesorul Emerit, contrabasistul Josef Prunner, anticipată de o succintă prezentare biografică.

...Cu Josef Prunner, despre el și despre Filarmonică

Un virtuoz al contrabasului este un oaspete foarte rar al sălilor de concerte. Acest instrument gigant, care se simte mai bine grupat cuminte în partidă în fundul scenei, lipsește deobicei din solistică. Numai în cazuri excepționale, el se detașează din grup pentru a apărea în prim plan, ca solist.

„A trebuit să vină un maestru în persoana profesorului Josef Prunner din București, pentru a-l îmblînzi pe acest uriaș, făcîndu-l să cînte dulce ca o vioară, să suspine ca un violoncel, să emită triluri de privighetoare, ridicînd contrabasul la rangul unui instrument de virtuozitate, pe care degetele mînuiau corzile, groase ca niște odgoane, cu atîta agilitate, încît părea că este lucrul cel mai ușor din lume". Așa îl caracterizează un critic austriac pe J. Prunner, cu ocazia apariției sale solistice la Viena în anul 1926.

În memoria acelora care l-au ascultat în cadrul concertelor filarmonicii bucureștene, va rămîne nestearsă imaginea acestui remarcabil artist, aplecat cu afecțiune asupra instrumentului, căruia i s-a dedicat o viață întreagă. Cine l-a văzut și auzit pe Prunner în Simfonia a IX-a de Beethoven — cînd recitativul de contrabas anticipează chemarea la înfrățire, prin bucurie și prietenie, lansată de solistul vocal — nu-l poate uita ; după cum nu poate fi uitat pentru toată munca sa neobosită, depusă în slujba Muzicii, pentru exemplul și îndemnul pe care l-a constituit față de toți colegii și elevii săi.

George Enescu ne-a lăsat un veridic portret al artistului : ...„Pe lîngă marea sa valoare artistică, Dl. Prunner este un om de o conștiință rară, totdeauna primul la post, intervenind spre a înlocui, pe instrumentul său, pasagii întregi sărite de alții din nestiință sau neglijență, dăruindu-se fără calcul, totdeauna serviabil și gata să muncească".

Născut în Austria, la Graz, în 1886, Josef Prunner a studiat la Conservatorul din orașul natal, apoi la Viena, la Meisterschule, ca elev al lui Eduard Madenski. În anul 1909, ținîndu-se un concurs la „Opera Mare" din Viena, aflată atunci sub direcțiunea lui Felix Weingartner, asistat de Bruno Walter, Josef Prunner a reușit primul din cei 14 candidați care s-au prezentat. În același an, Ministerul Instrucțiunii Publice din România s-a adresat directorului Operei Mari, cu rugămintea de a-i recomanda un contrabasist solist. Fiind desemnat Iosef Prunner, el acceptă această invitație, sosește la 13 martie 1909, la București, și este angajat în calitate de instrumentist-solist în orchestra Ministerului, condusă atunci de Dimitrie Dinicu. Din acel an, înconjurat de solicitudinea și dragostea caldă a colegilor și a conducerii, Josef Prunner — devenit mai tîrziu cetățean român — și-a dăruit neîntrerupt, timp de aproape cincizeci de ani, munca, talentul și întreaga sa capacitate artistică în primul rînd Orchestrei Filarmonice. Totodată, timp de aproape 30 de ani a activat și în orchestra Operei Române din București. Datorită înaltei competențe profesionale, este numit, din anul 1911, profesor la clasa de contrabas a Conservatorului din capitala țării. Aici, decenii în șir, a pregătit cu pasiune generații de instrumentiști, care și-au aflat locul în diverse orchestre, sau au îmbrățișat, la rîndu-le, cariera pedagogică.

Pentru a pune la îndemîna studenților precum și a viitorilor profesori un material adecvat studiului, Josef Prunner a scris o metodă originală „Studii progresive pentru contrabas" bazată pe bogata experiență didactică acumulată. Alături de aportul în orchestră, contrabasistul Pruner a desfășurat o strălucită activitate solistică, dînd recitaluri și concerte cu orchestra, în țară și peste hotare (Viena, Leipzig, Berlin, Paris).

Numeroase distincții, ordine și titluri au venit să consacre, de-a lungul anilor, meritele acestui artist, de o înaltă ținută și probitate profesională : Ordinul muncii cl. I (1957). Artist Emerit (1955), Profesor Emerit (1962).

— Cunoaștem, din cele ce ați avut amabilitatea să ne relatați, că încă din primii ani ai venirii dvs. în România ca solist contrabasist în Orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice și profesor la Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică din București, că atît colegii cît și conducerea Orchestrei și a Ministerului v-au arătat o înaltă apreciere și o caldă simpatie, care v-au convins, cu toate ofertele, mai tentante poate (știm că ați fost invitat la Opera din Viena pentru a-l înlocui pe Ed. Madenski, ilustrul dvs. profesor și la Hochschule din Berlin, la catedra de contrabas) să vă stabiliți definitiv în România.

— *Da, este adevărat. Larga solicitudine și simpatie cu care au fost înconjurat de către directorul Orchestrei, D. Dinicu, și aprecierea aportului meu artistic, a metodei de execuție, disciplina în ansamblu, etc. toate acestea m-au deterimnat să rămîn. De asemenea, George Enescu, cu care am colaborat de atîtea ori, în relațiile dirijor-orchestrant mi-a arătat întotdeauna o afectuoasă prietenie, fiind prezent mereu cu un sfat, cu o recomandare, cu un ajutor în momentele dificile ale vieții mele.*

În anii de după primul război mondial, cînd Orchestra Ministerului, redevenită Filarmonică, a trecut sub conducerea eminentului dirijor George Georgescu, am găsit aceeași largă bunăvoință, înțelegere și apreciere, încît am putut să desfășor, pe lîngă munca în ansamblu, și cariera de solist.

— În legătură cu acest aspect, mai puțin cunoscut, v-am fi recunoscători dacă ne-ați împărtăși cîteva amintiri.

— *Trebuie să o iau de departe, de foarte departe. Dacă în mod curent contrabasul este considerat instrument de ansamblu, totuși, în decursul vremurilor, s-au găsit contrabasiști celebri, care au reușit a-l scoate pe planul întîi și a-l ridica la rangul de instrument concertant. Dar, pentru a nu fi ingrat cu instrumentul care, timp de decenii, a constituit sufletul vieții mele, mai întîi în orchestră, doresc să-l prezint pe „prietenul meu", mai întîi ca modest participant la edificiul sonor al orchestrei. Proporțiile, construcția, corzile, arcușul, totul*

arată că face parte din familia „coardelor", deşi el e renegat de rudele sale, violina şi violoncelul, şi rareori are ocazia de a apărea în rol solistic. De cîte ori însă — atunci cînd coardele „privilegiate" devin incapabile de a exprima anumite stări afective prin sonorităţi grave, puternice, prelungite — gesturile dirijorului nu se îndreaptă oare spre contrabasiştii orchestrei implorîndu-le sprijinul viguros? Şi iarăşi, de cîte ori „giganţii" nu ţin, într-o singură trăsătură de arcuş, soarta întregului ansamblu pe care o neatenţie sau o neabilitate ar distruge-o?

Un solo de contrabas constituie un eveniment excepţional, chiar în partiturile cele mai moderne. În afară de recitativul din Simfonia a IX-a de Beethoven, cutremurător prin sentenţiozitatea şi gravitatea pe care o dobîndeşte prin timbrul contrabasului, doar unii compozitori ca Verdi, R. Strauss, Stravinsky etc. i-au acordat prioritate de solist.

— Maestre, ne-am cam depărtat de întrebarea referitoare la activitatea dvs. solistică, probabil pentru că aţi crezut că este necesar să repuneţi în drepturi contrabasul în orchestră, aşa cum aţi făcut-o decenii în şir, în Filarmonică. Am dori totuşi să ne daţi amănunte şi despre capacitatea solistică, repertoriul de concert al instrumentului şi, firesc, cum aţi înţeles dvs. să continuaţi tradiţia marilor virtuozi.

— Ca şi predecesorii mei întru solistică (Dragonetti, Gouffé, Bottestini, Madenski iar mai recent Serge Kussewitzky — devenit dirijor celebru — şi Edouard Nanny, profesor la Conservatorul din Paris) am depus stăruinţă pentru a demonstra capacitatea muzicală a instrumentului. Nu mi-a fost uşor. În primii ani, publicul surîdea, sau cel mult îşi manifesta curiozitatea şi uimirea pentru gestul meu îndrăzneţ. Cu timpul însă, mi-am creat şi cultivat un auditoriu propriu, pe care l-am respectat, şi căruia am reuşit, sper, să-i ofer pure emoţii artistice. I-am demonstrat acestuia că, desigur contrabasul nu are ardoarea pasionată, exaltarea şi entuziasmul violoncelului, dar, în schimb, are o gravitate solemnă, profundă, maiestoasă.

Cei ce cîntă la contrabas cunosc farmecul deosebit al flageoletelor, al filării sunetelor de la cel mai fin pianissimo la amploarea grandioasă a unui fortissimo. Stăpînind o tehnică atît de dificilă (din cauza mărimii instrumentului şi a grosimii corzilor), trebuie să depui la acest instrument mult suflet în interpretarea artistică, altfel totul apare sec, aspru, greu de suportat.

Ca şi Madenski, Nanny şi Kussewitzky, am folosit un instrument de mărime obişnuită, din care m-am străduit să scot un sunet curat de cantilenă, cu nostalgia specifică, dar şi pasaje de virtuozitate, cu salturi mari şi mişcări repezi. În ceea ce priveşte repertoriul, pentru contrabas s-a scris puţin astfel încît a trebuit să fie chemată în ajutor literatura violoncelului şi chiar a violinei. În cadrul recitalurilor mele, am apelat la transcripţii proprii, sau ale predecesorilor mei. Am cîntat suite de Bach, Sarabanda de Haendel, Sonate de Brahms, piese mici de Bottestini, Nanny, Fauré, un Concert de Haendel, o suită de Birkenstock, contemporan al lui Bach (lucrare pe care am avut plăcerea să o cînt şi sub bagheta maestrului G. Georgescu), Concertul de Dragonetti, Concertul de Kussewitzky. Stan Golestan a compus pentru contrabas o piesă, al cărui titlu, „Serenada mică pentru un instrument mare", nu este lipsit de umor, şi pe care am inclus-o în programele recitalurilor mele.

— De-a lungul îndelungatei dvs. activităţi în cadrul Filarmonicii bucureştene, aţi avut multe întîlniri de neuitat şi aţi legat prietenii cu personalităţi artistice de la noi şi de peste hotare, de care vă leagă frumoase amintiri şi care desigur au constituit puternice stimulente morale pentru dvs.

— Despre ceeace a însemnat pentru mine George Enescu, ca sprijin moral, am vorbit mai înainte. Aş vrea acum să subliniez importanţa sprijinului pe care muzicianul complex Enescu l-a acordat Orchestrei noastre tot timpul, dar mai ales în perioada de la începutul secolului. Desigur, sub îndrumarea cotidiană a lui Dimitrie Dinicu, orchestra progresa, dar, de multe ori avîntul şi îndrăzneala în interpretare veneau de la Enescu. Să nu uităm că din afinitatea sufletească ce s-a creeat, chiar de la începutul colaborării, între membrii orchestrei şi dirijor, au izvorît neuitatele interpretări, în primă audiţie, ale unora dintre lucrările enesciene (Rapsodiile, Suitele, Simfoniile a II-a şi a III-a), precum şi ale unor capodopere din repertoriul universal, care au prins viaţă, pentru prima oară la noi, sub bagheta sa („Damnaţiunea lui Faust" de Berlioz, Actul III din „Parsifal" de Wagner, Simfonia a IX-a de Beethoven).

Nu voi uita niciodată întîlnirea cu unii maeştri ai bagheţei. Astfel, Felix Weingartner, pe care îl cunoşteam şi-l admiram încă de la Viena, a fost în mai multe rînduri oaspetele Filarmonicii bucureştene. Am admirat de fiecare dată calităţile sale de pedagog de orchestră, în repetiţii precum şi fascinantele sale interpretări din concerte, împletire de intuiţie şi luciditate.

Bruno Walter mi-a lăsat o impresie neştearsă în Simfonia I de Mahler, pe care a interpretat-o magistral. Herman Scherchen a dovedit o înţelegere tot atît de profundă în interpretarea Simfoniilor de Beethoven, pe care le-a prezentat în ciclu, de-a lungul a mai multe concerte cît şi în interpretarea unor lucrări de Schönberg, socotit compozitor de avangardă pentru vremea aceea.

Rămîne de asemenea una din amintirile mele cele mai frumoase întîlnirea, în acelaşi concert, a lui Raul Pugno, la pupitru, cu Eugen Isaye ca solist în Concertul pentru vioară de Beethoven. Impresionantă a fost şi vizita lui Vincent d'Indy şi revederea sa cu o serie de foşti elevi români (care i-au urmat cursurile la Schola Cantorum din Paris), şi care şi-a dirijat, cu un remarcabil succes, Simfonia „pe tema unui cîntec francez dela munte" (solistă Muza Ciomac). La pupitrul Filarmonicii a mai apărut şi Gabriel Pierné, *secretarul concertelor Colonne, care a avut amabilitatea de a mă invita să concertez la Paris. Adresîndu-se maestrului George Enescu, într-o scrisoare în care îi mulţumea (1 aprilie 1925) pentru faptul de a-mi fi acordat posibilitatea de a concerta acolo, Pierné îşi exprima totodată excelenta impresie pe care i-o produsese orchestra din Bucureşti.*

De asemenea nu-l pot uita pe Igor Stravinsky, *care în februarie 1930, s-a prezentat atît ca solist, în propriul său „Capriccio" pentru pian şi orchestră cît şi ca dirijor al unui program alcătuit din lucrările sale: Simfonia I, Scherzo-fantasque, Focuri de artificii şi fragmente din „Petruşka". Apropierea mea de marele compozitor a fost prilejuită şi de faptul că, în lucrările sale simfonice, contrabasul ocupă frecvent un rol solistic important, ceea*

ce desigur mi-a dat noi satisfacții artistice. Despre Filarmonică, Stravinsky spunea că e „o orchestră bine disciplinată și cu elemente de valoare. Toți membrii săi dau o atenție deosebită și pun multă bunăvoință în interpretare".

Maurice Ravel *a fost oaspetele Filarmonicii în februarie 1932. Atunci el a dirijat un program alcătuit exclusiv din lucrările proprii; cu această ocazie s-a cîntat, în prima audiție, Concertul său pentru pian, interpretat de Marguerite Long, căreia îi este și dedicat. Despre întîlnirea cu* Herbert von Karajan, *doresc să vă citez cele relatate, ulterior, de către compozitorul Alfred Alessandrescu: „în toamna trecută (1957 n.n.), delegația muzicienilor români trimisă la Viena, cu prilejul comemorării lui G. Enescu, a fost primită de Herbert von Karajan. Foarte afabil, maestrul ne-a arătat o deosebită prietenie. Și-a amintit cu plăcere de concertele dirijate la București și de primirea entuziastă a publicului. Despre Filarmonică a avut numai cuvinte de laudă. Reținuse figura lui J. Prunner și depănîndu-și amintirile a încercat să-l imite cum, ieșit în afară din grupul contrabașilor, își îndemna partenerii, cu un zel și o însuflețire rară".*

Timp de 20 de ani, după primul război mondial, activitatea Filarmonicii a fost animată de personalitatea maestrului George Georgescu. *Ce a reprezentat el pentru noi, știm cu toții; dar cei care am cîntat sub bagheta sa nu vom uita niciodată forța sugestivă și antrenantă pe care o transmitea în repetiții și concerte. Simfoniile lui Beethoven, Brahms, paginile simfonice din operele lui Wagner, poemele lui R. Strauss au rămas întipărite în memoria noastră, ca modele de neuitat. Soliștii de renume mondial, care s-au perindat în acești ani pe scena Ateneului, au simțit, în primul rînd, gestul dirijoral și elegant al lui Georgescu.*

— Vreți să ne spuneți cîte ceva și despre colegii dvs. din orchestră, ale căror nume și fapte sînt mai puțin cunoscute celor de azi, dar care, la vremea lor, au constituit pilonii Filarmonicii bucureștene?

— Îmi amintesc cu satisfacție de realizările, în orchestră, ale unor instrumentiști ca: Franke, cel mai bun timpanist pe vremea aceea, adus de G. Georgescu de la Viena; de trompetistul Tecuceanu care dirija, din cînd în cînd, concertele populare de duminică după amiază; de asemenea de excelentul flautist olandez, Van Loewen; de fagotistul Dan Simionescu ca și de mulți alți orchestranți, modești și anonimi, dar care au depus mult suflet în anii de început, cînd condițiile erau cu totul altele decît cele de azi.

— Dar despre partida de contrabas pe care ați condus-o decenii în șir, ce ne puteți spune?

— „Un sunet curat la contrabas este o adevărată întîmplare", mărturisea în secolul trecut tatăl lui Brahms, el însuși un contrabasist valoros. Împreună cu colegii mei, ne-am străduit să demonstrăm inexactitatea acestei afirmații, cultivînd cu grije acuratețea sonoră. După cîte știu, în perioada de început, cînd orchestra era condusă de Ed. Wachmann, grupa de contrabas cuprindea cinci instrumentiști — Ercole Carini — profesor la Conservator, Nicolae Socianu și Herman Weidser — absolvenți ai Conservatorului, Ugo Decampo și Ștefan Conrad, în același timp și membri în Orchestra Teatrului Național. După primul război mondial, Orchestra s-a mărit, repertoriul s-a diversificat, astfel încît necesitatea de a amplifica și fundamentul sonor al acesteia, se impunea. În anul 1922, în partida de contrabas, se aflau, alături de mine, Liepschitz Israel, Ercole Carini, din vechea pleiadă, apoi Victor Seidman, Gheorghe Maurer, Petre Florescu precum și Willy Kriegel — care mai cîntă încă și astăzi în Filarmonică.

— Cercetînd programele Filarmonicii am remarcat împletirea genurilor muzicale în cadrul aceluiași concert. Ne referim la faptul că, alături de piesele simfonice, figurau uneori și piese instrumentale de cameră sau chiar lieduri. Cum vă explicați acest fapt?

— Publicul de azi are prilejul de a veni în contact cu toate genurile muzicale, perfect demarcate, în concerte simfonice, de cameră, recitaluri de lieduri, concerte de muzică corală etc. S-au creat condiții pentru existența constantă și diversă a tuturor acestor manifestări. Dar, pe vremea aceea, cînd în viața muzicală, deși se depășise stadiul de pionierat, mai erau încă multe de făcut pentru educarea publicului, era firesc și fericit ales, găsesc eu, să îmbini uneori lucrările simfonice cu cele de cameră, în deosebi cînd interpreții erau dintre cei mai valoroși. Astfel, împreună cu cvartetul „Rosé", am cîntat într-un concert simfonic Septetul de Beethoven (noiembrie 1920), în program figurînd totodată poemul „Don Juan" și „Simfonia Domestica" de R. Strauss. În alte programe apăreau cîntăreți ca Emilia Guțeanu, Constantin Stroescu, George Folescu, și alții care interpretau piese din literatura muzicală universală, sau piese românești în primă audiție. Totuși sporadic afișele bucureștene anunțau și concerte de muzică de cameră. Astfel, cu același cvartet Rosé, am cîntat, în 1923, într-un concert de cameră „Cvintetul Păstrăvului" de Schubert, avînd ca partener pe Enescu la pian.

— Nu ați vorbit nimic despre un alt aspect al activitatea dvs., legată de *profesorat*. Cu energia și competența ce vă caracterizează, ați contribuit la afirmarea și cimentarea școlii instrumentale românești. Ne referim la anii cînd, invitat de directorul Conservatorului din București, D. Popovici-Bayreuth, ați ocupat catedra de contrabas (1911) și cînd activitatea didactică îmbrăca uneori aspecte eroice.

— Mi-e drag să vă vorbesc despre aceste lucruri, poate cele mai durabile din activitatea mea. Succesele artistice au trecut, au fost consemnate de unii, la timpul lor, dar munca la catedră, străduința de a ridica nivelul școlii românești de contrabas va rămîne, cred, ca o realizare meritorie. Mă gîndesc la satisfacerea cerințelor contemporane ale tehnicii instrumentale a contrabasului cît și la cele de ordin interpretativ — muzical, la preocupările neîntrerupte de a îmbogăți și a da prestigiu literaturii instrumentului. Am căutat să insuflu studenților mei dragoste pentru instrument, seriozitate și demnitate artistică și, mai ales, pasiunea pentru munca metodică și răbdătoare, indispensabilă oricărei activități.

Mulțumindu-i maestrului Prunner pentru bunăvoința cu care a răspuns la întrebările noastre, pentru faptul de a ne fi dezvăluit aspecte mai puțin cunoscute din trecutul Filarmonicii, ne-am despărțit de d-sa, dorindu-i, în continuare, la cei 81 de ani ai săi mereu aceeași tinerețe spirituală.

JACK BRATIN
Material realizat: TRAIAN NANU
SUZANA ZUPPERMAN

Clara Haskil

de Theodor Balan

„Patrie a lui George Enescu, a Clarei Haskil și a lui Dinu Lipatti, România este o țară unde strălucesc interpreții"... cu aceste cuvinte începe suplimentul pe care îl rezervă spectacolelor ziarul „Le Monde", — un reportaj despre viața muzicală în timpul ultimului festival „George Enescu".

Pentru foarte mulți melomani, numele Clarei Haskil sau este încă necunoscut, sau evocă profilul artistic atît de impunător pe care i-l cunoaște de mulți ani lumea muzicală contemporană. Cariera de mare interpretă pe care a dus-o la apogeu pianista, de la a cărei tragică moarte s-au împlinit în luna decembrie 1967 șapte ani, se întinde pe un interval de timp foarte lung, mai bine de jumătate de veac. Începînd cu manifestările sale de copil minune, Clara Haskil a făcut toată viața progrese, relevîndu-se ca artistă de talie mondială în ultimii 10—15 ani, cînd a cules bucuriile unor succese pe care nimeni nu i le-a mai putut contesta.

Bernard Gavoty, muzicologul francez, care a scris o atît de sensibilă carte despre Enescu, cunoscutele sale „Entretiens avec Georges Enesco", a dat la iveală în anul 1962, în colaborare cu fotograful Roger Haubert, în Editura René Kister — Geneva o mică monografie consacrată artistei. Lucrarea, integrîndu-se în colecția „Les grandes interprètes", e sumară. Fotografiile sînt extrem de reușite dar textul nu caută să pună în evidență valorile perene din arta pianistei, cît mai degrabă o succesiune de imagini colorate pentru marele public. O altă carte (Clara Haskil de Rita Wolfensberger, Ed. Scherz, Berna, 1961) care a apărut în anul 1962 în cea de a doua ediție, deși de mai mare întindere (174 pagini) nu a întrunit nici încuviințarea familiei și nici nu depășește limitele unei monografii romanțate, menite nu atît să urmărească veridicul și coordonatele unei mari cariere internaționale, cît să satisfacă gustul cît mai multor cititori, dornici de literatură facilă și senzațională.

Acesta este stadiul materialelor mai importante care ar putea să servească la o reconstituire a profilului marii noastre artiste, care a concertat pentru ultima oară în București la 9 noiembrie 1938. Manifestările sale sînt extrem de numeroase iar rîndurile noastre nu pot avea pretenția unei prezentări complete ci doar a unei schițe, elaborate în limitele datelor ce am putut culege pînă în prezent.

S-a născut la București la 7 ianuarie 1895. În familia sa, muzica era la ea acasă. Încă de mic copil, uimea cu micile sale improvizări, cu un surprinzător simț al auzului.

Un unchi al său, cu o serioasă cultură muzicală, și-a dat seama de resursele neobișnuite ale copilului și a dus-o la Viena. Avea pe atunci 5 ani. Profesorul Richard Robert, căruia îi este încredințat copilul, îi dă primele lecții de muzică și rămîne consternat de progresele pe care le face. Maestrul Clarei fusese și profesorul lui Rudolf Serkin și al lui Georges Szell, așa că nu se entuziasma prea ușor în fața copiilor talentați. De data aceasta entuziasmul său era nestăvilit. Studiază și vioara, iar înclinațiile sale pentru acest instrument la care ajunsese să cînte ca o artistă au constituit o explicație în plus pentru înțelegerea pe care a manifestat-o în anii maturității în colaborare cu Isaye, Casals, Enescu și Grumiaux, care au găsit în Clara Haskil o admirabilă cunoscătoare a secretelor instrumentelor de coarde.

La vîrsta de zece ani dă primul său concert în capitala Austriei, interpretînd între alte lucrări Concertul în la major de Mozart precum și Trio în do minor de Beethoven. Auzul său intern comanda de mic copil întreg procesul de asimilare și redare a muzicii. Era ceea ce mai tîrziu pedagogia pianului, luînd exemplul copilului Mozart și al felului în care acesta a învățat să cînte la instrumentele muzicale, va denumi „complexul copilului minune".

După concertul dat la Viena pleacă în tovărășia unchiului său la Paris și se prezintă la Conservator, unde este admisă la clasa doamnei Allem-Chené. După doi ani de studiu, trece la clasa lui Alfred Cortot, care tocmai fusese numit profesor la Conservator. La vîrsta de 15 ani se putea spune despre Clara Haskil că este o pianistă, în cea mai adevărată accepție a termenului. Obține un Premier Prix *în anul 1910, distincție acordată de un juriu compus din Fauré, Albeniz, Enescu, Moszkowski și Raoul Pugno. În culmea gloriei, Paderewski, care o auzise, îi aduce neprecupețite elogii iar editorul american Schirmer îi propune un turneu în principalele capitale europene și Statele Unite. Auzind-o cîntînd într-un recital la Basel, Busoni îi sugerează să vină la Berlin, să studieze cu dînsul. Pe atunci, marele pianist și compozitor era în culmea gloriei. Busoni urmărea să fundamenteze cîntatul la pian îndepărtînd din jocul pianistic tot ceea ce este străin de natura instrumentului. Se pare că deși invitația ce i se făcuse a măgulit-o și a interesat-o în cel mai înalt grad, nu a putut să-i dea curs din pricină că, rămasă singură la Paris, unde își făcuse un mic cerc de prieteni și unde începuse să fie cunoscută, nu putea să se ducă într-un mare oraș ce îi era cu totul străin.*

Cu un an înainte de a obține faimosul Premier Prix *al Conservatorului din Paris, în 1909, la 16 ianuarie, la cîteva zile după ce împlinise 14 ani, dă la București în sala Ateneului un concert în care cîntă lucrări foarte reprezentative pentru literatura pianului: Bach-Busoni, Chaconne, Sonata op. 101 de Beethoven, Tocatta de Saint-Saëns, Arabesca de Schumann, o nocturnă, două studii și Berceuse de Chopin, Carnavalul din Pesta și Rapsodia nr. IX de Liszt. La recital și-a dat concursul și violonistul R. Malcher, pe care l-a acompaniat. Cîteva zile mai tîrziu, la 18 ianuarie, interpretează concertul în do minor de Beethoven, ca solistă a unui concert simfonic al orchestrei Ministerului Instrucțiunii, dirijată de Dimitrie Dinicu.*

Acestor două manifestări le urmează o serie de trei concerte date în anul 1911; la 1 februarie interpretează concertul al cincilea de Saint-Saëns, tot sub bagheta lui Dimitrie Dinicu, în cadrul unui concert al Orchestrei Ministerului Instrucțiunii. Dă ca supliment Balada întîia de Chopin și Nocturna de Fauré. La 5 februarie cîntă același concert, dînd în supliment Mephisto — vals de Liszt, iar la 19 februarie se prezintă cu un recital în care găsim în program sonata Apassionatta de Beethoven, Sonata op. 11 de Schumann, Scherzo — vals de Chabrier, un preludiu de Rachmaninov, Pavana de Enescu, o nocturnă de Fauré, două preludii de Chopin și Berceuse de același compozitor, încheind acest copios recital cu legenda Saint François de Paul a lui Liszt. După această manifestare de la București, nu mai întîlnim pînă în anul 1922 nici un alt concert în țară.

Anii care s-au scurs între concertele cu care venea în patrie au fost ani grei, împovărați nu numai de dezastrele primului război mondial. Suferind de o scolioză, îngrijirile medicale ce i s-au dat la Paris nu au fost suficiente. A fost nevoită să plece la Berck, o stațiune pe malul Mării Nordului, unde a stat în ghips timp de patru ani. Este prima dată cînd se manifestă extraordinara forță morală pe care o poseda această ființă firavă în aparență, cu o sănătate nervoasă extraordinară. Pentru oricine, o asemenea încercare ar fi fost fatală. Dar după ce a stat un răstimp în Elveția, unde și-a petrecut convalescența, își reîncepe studiul. Din anul 1921 reîncepe să concerteze. Cum își recapătă încrederea în forțele redobîndite, vine să cînte la București, în anul 1922. Iată programele celor trei concerte pe care le-a dat în luna noiembrie: Liszt, Variațiunile pe un motiv de Bach, — Weinen Klagen, Sonata op. 111 de Beethoven, Soirées dans Grenade de Debussy, două piese de Albeniz-Malaguenas și Asturias —, Jeux d'eaux de Ravel și Carnavalul de Schumann (recitalul din 21 nov.); Concertul în re minor de Bach, prelucrat după Vivaldi, Sonata în mi minor de Haydn, o nocturnă, două studii și Balada a patra de Chopin, un impromptu de Fauré, Sarabanda din Suita op. 10 de Enescu, o piesă

de E. Blanchet — Un jardin du vieux serail — şi în încheiere Leggeriezza şi Mephisto — vals de Liszt (25 nov.); la 18 decembrie cîntă cu orchestra Filarmonica dirijată de George Georgescu Concertul în do minor de Beethoven.

Trecuseră ani grei de boală, dar Clara Haskil nu a uitat niciodată pe cei ce au ajutat-o: „La sfîrşitul celor patru ani interminabili, am cunoscut într-o familie franceză toate bucuriile prieteniei. Într-adevăr, datorită doamnei P. Desmarais care s-a interesat de mine, am putut să-mi restabilesc sănătatea în Elveţia şi să mă reapuc cu încetul şi de pian. La Paris m-a primit cum nu se poate mai bine. Această căldură am resimţit-o şi din partea copiilor săi. Restabilită, am reluat „cariera". Cariera, cuvîntul acesta nu înseamnă decît un geamantan îngreunat de partituri muzicale, gări, săli de concerte, figuri... unele aparţinînd unor celebrităţi care se numeau Ysaye, Enescu, Casals. Cu aceştia dădeam recitale de sonate. Dacă e adevărat că îmi apreciau jocul meu instrumental şi-mi făceau complimente, mă căutau în zadar pe estrada de concert alături de ei, cînd sosea momentul să salutăm publicul. Din culise, unde mă refugiam, zăream pe partenerul meu făcînd reverenţe. Aveam o adevărată groază să intru în scenă, iar ca să păşesc prima pe podium mi se părea cu neputinţă".

Această timiditate, această reţinere în confruntările cu publicul care o iubea, era şi o manifestare a unui temperament care căuta singurătatea... „Evocînd existenţa mea pe cît de frămîntată pe atît de întretăiată de evenimente, cu toată afecţiunea pe care mi-au arătat-o mulţi dintre cei pe care i-am cunoscut, sentimentul predominant rămîne de sigur acela al solitudinii. Atît pe cînd eram tînără ca şi în lumea muzicii mă simţeam mereu singură. Îndată după ce am terminat conservatorul şi după ce am fost nevoită să refuz oferta pe care mi-o făcuse Busoni, am hotărît să studiez singură, fără profesor".

Între 1927 şi 1940 se stabilise la Paris. Aci dă împreună cu Eugen Ysaye sonatele pentru pian şi vioară de Beethoven, în audiţie integrală. Tot la Paris cîntă în repetate rînduri împreună cu George Enescu şi cu Pablo Casals. Din anul 1926 începuse să concerteze în toate marile centre muzicale, cu un succes remarcabil. Iată ce scria Leopold Stokowski la 6 ianuarie 1927 managerului său Richard Copley din New York, cu privire la calităţile solistei ce cîntase cu cîteva zile în urmă sub bagheta sa, împreună cu Orchestra simfonică din Filadelfia: „Cîntă cu multă căldură şi putere de convingere. Are o priză extraordinară asupra publicului, care o ovaţionează cu sinceritate. Sînt convins că talentul său este superior celor mai mulţi tineri artişti şi că are cu siguranţă deschis drumul unei cariere strălucitoare, mai ales că devotamentul său faţă de muzică este atît de fierbinte încît se apropie de fanatism".

Anii aceştia petrecuţi în atenţia lumii muzicale a Parisului, de unde întreprinde repetate turnee de concerte, sînt ani de muncă neobosită. Ne gîndim la cuvintele lui Schiller: „Es ist der Geist der sich den Körper baut" (Spiritul este acela care îşi făureşte trupul), pentru a evoca mai plastic enorma energie psihică ce i-a îngăduit marii artiste să-şi domine firava sa fiinţă. Clara Haskil trăia în singurătate, pentru muzică. Nu s-a căsătorit, iar afecţiunea surorilor sale, între care şi Jeanne Haskil, violonistă în Orchestra Naţională a Franţei, îi era de ajuns.

La Paris îl întîlneşte pe Dinu Lipatti, de care o va lega o prietenie foarte strînsă.

„Ce simplitate, ce bunătate şi ce generozitate aveam să descopăr la această fiinţă superioară" scria Clara Haskil în memoriile sale.

Între concertele pe care le-a dat în aceşti ani din preajma ultimului război mondial, sînt şi trei manifestări la Bucureşti. Sub bagheta lui George Georgescu, cîntă, în cadrul unui festival de muzică poloneză, Concertul în fa minor de Chopin, cu orchestra Filarmonica la 20 oct. 1937 iar cu un an mai tîrziu, la 5 noiembrie, tot sub bagheta marelui nostru dirijor — în cadrul concertului simfonic săptămînal — Concertul în mi bemol major de Mozart. În sfîrşit, aceasta fiind ultima apariţie în faţa publicului bucureştean, la 9 noiembrie 1938 dă în sala Dalles un recital cu următorul program: Bach-Busoni, Toccata, adagio şi fuga în do major, o gigă de Rutini, Sonata op. 111 de Beethoven, variaţiunile Abegg de Schumann, un studiu de Debussy, Toccata de Poulenc, El Albaicin de Albeniz.

Concertul din 5 noiembrie, la care pianista a încîntat publicul interpretînd Mozart, face obiectul unei cronici semnate de Mihail Andricu (Le Moment de Bucarest *din 7 noiembrie 1938) în care se notează: „Este reconfortant să ascultăm în fine o pianistă care îl înţelege pe maestrul de la Salzburg, care ne restituie această muzică celestă fără să se lase ispitită de efectele exterioare de care abuzează aşa de mulţi virtuozi. Domnişoara Haskil a cîntat fermecător, cu fineţe şi a repurtat un mare succes".*

Pînă în anul cînd Parisul cade sub ocupaţia nazistă, apariţiile în public sînt foarte dese, cîntînd în capitala Franţei mai ales cu Orchestra Naţională. Nu ne-au rămas însă datele sau programele de la audiţiile susţinute în casele particulare, în saloanele pariziene în care muzica avea o veche tradiţie. Se deplasează cu mare bucurie să cînte în Elveţia, unde îşi făcuse foarte mulţi prieteni. În anul 1940 fuge împreună cu Radiodifuziunea franceză din calea invadatorilor

naziști, refugiindu-se mai întîi la Rennes și apoi la Marsilia. Un foarte avîntat articol semnat de Antoine Goléa în „Mot d'Ordre" din 2 sept. 1942 ce apărea la Marsilia, evocă un concert cu program Mozart dat în parcul castelului Montredon de lîngă Marsilia, unde artista găsise o admirabilă ospitalitate la contesa Lilly Pastré: „Cine e ființa care, în liniștea nopții, în uitarea pe care o așternuse cerul, ne aduce deodată perlele negre ale durerii sale?"

Dar durerea din interpretările artistei era ca o presimțire a unei alte nenorociri. Sănătatea e din ce în ce mai precară iar profesorul Hamburger descoperă o tumoare pe nervul optic, care dădea nu numai turburări de vedere, dar și simptome de un dezechilibru nervos extrem de grav. Chemat în grabă, marele chirurg Marcel David face o intervenție reușită și iat-o din nou pe Clara Haskil triumfînd în fața pericolului ce o amenința. În două săptămîni de la operație era refăcută.

În sudul Franței a stat puțin, deoarece în 1942, exact cu trei zile înainte ca trupele naziste să ocupe Marsilia, reușește, prin intermediul prietenilor ce doreau să o salveze, să obțină viza pentru Elveția și să plece în secret în țara ce o va găzdui pînă la sfîrșitul vieții. Aci încep adevăratii ani de glorie ai artistei, care era solicitată la marile festivaluri internaționale, întreprinzînd turnee în America și în țările apusene, cu recitaluri, dar mai ales cîntînd alături de pianiștii Nichita Magaloff, Gheza Anda și cu violonistul Arthur Grumiaux. Este epoca de aur a unei cariere artistice ce atinsese apogeul. De la Vevey, unde se stabilise, în vecinătatea reședinței lui Charlie Chaplin, care o admira fără rezerve, și în apropierea lui Lipatti, care locuia la Geneva, lumea îi părea mai mică, din cauza confortabilelor mijloace de transport pe care le folosea, dar și mai mare, gîndindu-se la îndepărtatele orașe în care cînta fără astîmpăr. Rămăsese aceeași mare timidă, care intra învingîndu-și parcă o neînțeleasă teamă în sălile de concert, teamă ce nu se risipea decît în momentul cînd începea să cînte. Aceeași ființă aparent ursuză, o singuratecă, pe care doar contactul cu muzica o făcea să trăiască fără nici o stînjenire. Atinsese perfecțiunea și nimic nu ne poate edifica mai bine decît o scrisoare pe care i-a adresat-o Lipatti în luna decembrie 1949, cu un an înainte de moartea marelui pianist. „Trebuie să-ți mărturisesc că te-am ascultat în Abegg *și că este pur și simplu perfecțiunea pe pămînt.* Nimeni *în lume nu poate să cînte Schumann așa cum cînți dumneata..."*

Într-un interviu pe care Madeleine Lipatti, soția lui Dinu, l-a acordat cu ocazia împlinirii a cinci ani de la moartea Clarei Haskil, posturilor de radio din Köln, la 5 noiembrie 1965, sînt evocate momente din viața celor doi mari artiști români: „Ar fi ridicol să pretindem că cei doi artiști ar fi avut caractere asemănătoare, dar ceea ce aveau comun era idealul să servească muzica, iar nu să se servească de ea. Amîndoi erau umili în fața muzicii iar conștiința lor în misiunea pe care o aveau era dusă pînă la extrem...

Lipatti și Clara erau adevărați slujitori ai muzicii și cred că această atitudine etică i-a apropiat mai mult decît orice. În sprijinul celor ce am afirmat, pot să vă spun că la fiecare concert al Clarei, Lipatti era emoționat, profund mișcat, entuziasmat. Nu contenea să repete că pianista era „încarnarea însăși a muzicii" și îmi amintesc de aceleași cuvinte ale Clarei după concertele lui Lipatti. Este de la sine înțeles că nu puteau să existe divergențe între ei... Cea mai puternică impresie pe care am resimțit-o a fost aceea de la un concert de sonate pe care l-a dat George Enescu împreună cu Clara la Vevey. Se știe ce mare, ce incomparabilă colaboratoare era Clara pentru iluștrii săi parteneri. Cu Enescu nu era numai o colaboratoare pe plan muzical, era parcă același izvor viu care țîșnea, același suflu care îi anima, același sînge care dădea viață muzicii. Am avut atunci parcă viziunea paradisului... Nu am întîlnit niciodată o ființă mai patetică. Pe de o parte, teribil de independentă iar pe de alta, suferind cumplit din cauza singurătății, mai degrabă din pricina izolării de care avea în același timp nevoie pentru a da întreaga măsură a geniului său, importanța și grandoarea mesajului său. Poate că viața sa, veșnic luptînd cu adversitățile, să o fi ajutat a ajunge la desăvîrșire..."

Răgazul ultimilor 10 ani pe care îi mai lăsase destinul a fost un răstimp de bucurii. Renumele său nu îl mai contesta nimeni. Unicitatea profilului său artistic unit cu sentimentul de bucurie liniștită creau un climat în care arta sa interpretativă se desfășura în voie. Doar sănătatea mai făcea să sune cîteodată clopotelul de alarmă, pe care Clara nu prea îl lua în serios. Suferind și de turburări cardiace, cu cîțiva ani înainte de a-și găsi sfîrșitul, era cît pe aci să moară în scenă, la Paris, în timpul unui concert. Revenindu-și din criză după cîteva minute și dîndu-și seama că pericolul trecuse, a exclamat cu umor: „Je suis en sursis..." (pedeapsa a fost suspendată — termen juridic). Nu îi plăcea să se plîngă de necazurile pe care i le pricinuiește o sănătate veșnic deficientă. „Nu vă așteptați la povestea unei existențe nenorocite — îi spunea lui Bernard Gavoty, care a redactat textul lucrării ce i-a consacrat — ci a unei cariere frămîntate".

Iată mai jos, alte cîteva rînduri dintr-o scrisoare adresată familiei, datată din New York 8 noiembrie 1956: „Revenind ieri seară din Boston, pot în sfîrșit să vă scriu mai pe larg. Am vrut să fac acest lucru în fiecare zi, dar timpul trece cu o repeziciune vertiginoasă — acesta e ritmul curent în această țară — și mă simt extrem de obosită, dar nespus de fericită. Pînă acum toate au decurs atît de bine încît parcă îmi este frică să o spun. Cele patru concerte de la Boston au fost un succes extraordinar, un adevărat triumf, începînd de la repetiții, cu entuziasmul orchestrei. La ultimul concert am cîntat Mozart, de acord cu Münch, care mi-a arătat o prietenie pur și simplu emoționantă. Cît despre critice, depășesc și pe cele mai bune pe care le-am avut".

Dar moartea a întrerupt absurd această carieră strălucitoare, care atinsese apogeul. La 6 decembrie 1960, sosind în gara Bruxelles în vederea unui concert de sonate cu Grumiaux, făcînd un pas greșit pe scara vagonului din care cobora, cade și se lovește la cap atît de grav, încît intervenția chirurgicală făcută in extremis nu o poate salva. În aceeași noapte își găsește sfîrșitul. A fost înmormîntată la cimitirul Montparnasse din Paris.

La 6 octombrie 1962, s-a inițiat o scurtă ceremonie cu ocazia acordării numelui său unei străzi din orașul Vevey. „Clara Haskil a atins scopul suprem pe care îl urmărește orice artist: „să dea ce are mai bun din el în timpul vieții și să lase o urmă a frumuseții din care era alcătuită arta sa" — spunea Michel Rossier, unul din inițiatorii acestui omagiu postum.

În Philips Music Herald *pe luna octombrie 1962, făcîndu-se o dare de seamă a ceremoniei de care am amintit, la care asistase și Chaplin, legat de o caldă prietenie de marea pianistă, sînt cîteva rînduri emoționante: „D-l Chaplin a privit îndelung placa pe care era gravat numele noii străzi — Clara Haskil — și apoi s-a îndreptat spre casă, cufundat într-o adîncă melancolie — un geniu reflectînd asupra artei și personalității unui alt geniu". Nu știm dacă în cuvintele pe care le-a pronunțat la înmormîntare, cînd afirmase că a cunoscut în timpul vieții trei personalități geniale — Churchill, Einstein și Clara Haskil — marele mim luase termenul în accepțiunea pe care i-o dă cîteodată Stendhal („il a du génie"), dar admirația și respectul pe care ani de-a rîndul a acordat-o marii artiste este unul din cele mai măgulitoare omagii ce i s-au putut aduce.*

Asociația CLARA HASKIL, al cărei președinte este Michel Rossier, a organizat un concurs internațional, prilej de afirmare pentru tinerii pianiști. Concursul se ține din 3 în 3 ani și face parte din Festivalul internațional al Muzicii ce se ține în orașul Lucerna. Prima ediție a concursului a avut loc în anul 1963, între 2—11 august. Sub președinția lui Walter Schultess, din juriu au făcut parte personalități de renume mondial: Géza Anda, Paul Paumgartner, Artur Grumiaux, Rafael Kubelik, Igor Markevitch.

Repertoriul Clarei Haskil era vast, cu mult mai larg decît acela pe care ni-l arată discografia. Avea întotdeauna grije să fie prezent și ceva din repertoriul muzicii românești. Știm că a interpretat Suita op. 10 de Enescu nu numai în concertele pe care le-a dat în țară, dar și în străinătate, la Lucerna, Vevey, Lausanne, Paris,

Veneția. Avea în repertoriu și muzică de Marcel Mihalovici, cîntase Sonata în re minor, Sonata nr. 3 pentru vioară și pian de Enescu, împreună cu compozitorul, lucrări de Lipatti, între care suita clasică, Simfonia concertantă (împreună cu compozitorul), o nocturnă și alte piese mici. Era o bucurie pentru dînsa să colaboreze cu dirijori români în străinătate și avea întotdeauna grijă să sublinieze acest lucru în fața acelora care nu îi cunoșteau origina.

A înregistrat mult, mai ales în ultimii ani, parcă presimțind că o scadență fatală va pune capăt manifestărilor sale. Muzica preclasică și clasică ocupă cea mai mare parte a repertoriului artistei).

Este ușor de observat din discografia prezentată că repertoriul său nu era „universal", nu cuprindea decît un anumit gen de muzică. Exista o preferință pentru clasici și mai ales pentru compozitorii străini de elanurile mari instrumentale ale muzicii romantice.

Clara Haskil își restrînsese voit repertoriul său și a explicat foarte clar acest lucru: „Un artist trebuie să-și dea seama că anumite opere sînt în afară de posibilitățile sale expresive. Poate să le admire în mod sincer, să le lucreze pentru el în intimitate, dar trebuie să înțeleagă că ar fi o nebunie din partea sa să le înscrie în programele de concert. Un artist nu poate fi universal. Este cu neputință. Sînt opere care corespund naturii sale personale, mentalității sale, felului său de a simți. Va trebui să se rezume la acestea, chiar dacă în felul acesta va fi nevoit să-și restrîngă repertoriul".

Această concepție a prezidat la stabilirea coordonatelor artei sale, în care se găsește atîta sinceritate și atinge un nivel de perfecțiune greu de egalat.

Toate cronicile, în unanimitate elogioase, ce s-au scris despre arta pianistei socotesc ca o premiză constatarea că avem de-a face cu o mare pianistă „clasică", în orice caz cu o artistă ce are preferințe pentru compozitorii clasici.

În emisiunile pe care i le-a consacrat Micheline Banzet la Radio-Paris se afirmă, citînd unele păreri autorizate, că desigur „Clara Haskil este în domeniul artistic ceea ce desenul este în raport cu pictura". Comparația e foarte justă. Într-una din emisiunile ce i-am consacrat la Radio-București, am spus că marea pianistă cîntă așa cum ar fi cîntat Hans von Bülow dacă ar fi trăit în zilele noastre. Bülow era considerat a fi ceea ce pedagogia pianului numește pianist de tip clasic, spre deosebire de pianiștii de tip romantic, acei ce cultivă cu predilecție culoarea instrumentală, ce se reazimă pe efectele pedalei și servesc interpretările muzicii romantice cu crearea de mase răscolitoare, la un instrument ce invită deseori la asemenea procedee. Am spus însă mai sus că așa ar fi cîntat Bülow astăzi, iar cîtuși de puțin că marea artistă ar cînta așa cum se manifesta marele pianist clasic acum o sută de ani.

Arta Clarei Haskil are un netăgăduit sens contemporan, al cărui caracter vom încerca să-l deslușim în cele ce urmează. Dacă domeniul preferat în care se manifestă este muzica pe care o denumim astăzi „clasică", nu e mai puțin adevărat că tendințele de clasicizare le vom întîlni și la interpretarea lucrărilor de Beethoven și Schumann, pe care îl redă cu mijloace voit restrînse, cu o mare economie de pedal, cu o sublniere a esențelor și cu ocolirea oricăror retorisme. Există în jocul său o perfecțiune tehnică de natură să facă din discursul muzical nu atît o comunicare a unei scriituri pianistice, cît mai ales a conținutului muzical. În concertul în fa minor de Chopin această caracteristică este foarte ostensibilă. Am putea spune că transgresează instrumentul.

Rubato pe care-l folosește este în general foarte reținut. Pare oarecum paradoxal că apare nu atît în lucrări cu caracter subiectiv romantic, cît mai cu seamă în pagini de Scarlatti, unde artista dorește să redea caracterul spontan, oarecum improvizatoric, din muzica marelui napolitan.

Nu este exclus ca acest linearism în interpretare, această reținere, simplitatea în elocință, sobrietatea care însoțesc perfecțiunea de ordin instrumental, să fie și o consecință a interpretărilor contemporane destinate înregistrărilor. Perfecțiunea cerută de asemenea înregistrări a ridicat desigur nivelul tehnicii interpreților. Sviatoslav Richter sau Lipatti cîntă, sub aspect instrumental, mai bine decît Paderevski sau Grieg. Dar noua virtuozitate, pe care am putea-o numi antivirtuozitate, în așa măsură este de orientată împotriva efectelor exterioare cu care ne obișnuise virtuozitatea explozivă de acum cîteva decenii, încît nu admite mediocrități. Dacă nu e susținută de o foarte mare putere de convingere, de o muzicalitate pătrunzătoare, conduce la interpretări reci, fără substanță, fără viață.

Urmărind cu sfințenie textul, Clara Haskil acorda în ultimă analiză o foarte mare considerație stilurilor muzicale. S-a și scris despre ceea ce s-ar putea numi în arta sa „la sainteté du stile" (puritatea stilului). Această atitudine rima perfect cu personalitatea sa, umilă în fața muzicii, plecată și pătrunsă de o mare evlavie în fața marilor compozitori, pe care îi iubea cu fervoare. Întreaga sa personalitate, toată ființa sa etică, transpare din interpretările pătrunse de modestia persoanei sale și din admirația pentru marii compozitori. Există un foarte pregnant acord între personalitatea sa, între pudoarea și reținerea din existența sa atît de frămîntată și interpretările perfecte dar veridice. Arta sa este atît de convingătoare fiind și străină de orice efecte, de orice elocință falsă. Francezii au spus că „la vraie eloquence se moque de l'eloquence" (adevărata elocință desconsideră elocienta).

Urechea ascultătorului modern este extrem de pretențioasă. Teoria pragului perfectibil al auzului are o largă aplicație la melomani, al căror auz e din ce în ce mai subtil. Microdozajele artei contemporane nu le vom întîlni numai în materie de artă pianistică. Oare violoniști ca Szering, Oistrah, Iehudi Menuhim nu sînt prototipuri de asemenea dozaje subtile, de divizări infinitezimale ale unor nuanțe pe care urechea omenească le urmărește cu plăcere? Arta este în ultimă analiză o problemă de nuanțe, care în poetică se manifestă prin „chinuirea adjectivului", pentru că nu se poate concepe altfel o compartimentare mai minuțioasă a stărilor afective. În compoziție, compartimentările pe grupe de instrumente sau nuanțările extrem de analitice din text ale compozitorilor moderni (Schönberg, Enescu, Reger, Ravel, Hindemith) vădesc exact aceeași tendință a microdozărilor, a unei scrieri care să folosească din ce în ce mai mult finețea sistemului nostru nervos, plasticitatea acestuia, care e capabil de mult mai multe eforturi și investigări decît acelea cu care sîntem obișnuiți.

Toate tendințele din arta interpretativă a Clarei Haskil, aparent artistă clasică, sînt caractere ale unei arte contemporane interpretative de cea mai înaltă ținută. Sînt rodul unei munci de o viață, care a asimilat tot ce e mai nobil în arta interpretativă contemporană. Elevă a lui Cortot, nu a păstrat din arta marelui pianist francez decît ceea ce am putea numi legea expresivității continue: niciodată discursul muzical nu e lipsit de o anumită semnificație. Regretul de a nu fi putut lucra cu Busoni e zadarnic, deoarece claritatea artei sale apolinice, depărtate de orice sensualitate, se apropie mai mult de Busoni decît de alți mari pianiști ai secolului nostru.

Paul Valéry spusese că poezia trebuie făcută la tablă, cu creta în mînă, iar nu scrisă cu expresii difuze, cu sensuri care să nu evoce decît stări afective vagi și neprecise. Sau, după expresia unui alt poet de limbă franceză, care și-a intitulat un volum de poezii „Exactitudes", nuanțele poetice oricît de fine, trebuie să fie precise, exacte. Așa este și în arta Clarei Haskil, unde varietatea de nuanțe, dozările exacte de o rară finețe, ne conduc pe tărîmul unor bucurii de ordin estetic, pe care le dorim iarăși, de cîte ori audiția unui disc se sfîrșește.

Sensul contemporan al virtuozității marii interprete al cărei joc de o rar întîlnită fluiditate pare să sfideze greutățile pe care le-a învins la un instrument ingrat ca pianul, e legat de o idee pe care o pune în valoare Hegel: „Virtuozitatea, cînd a atins acest grad, demonstrează nu numai stăpînirea surprinzătoare asupra exteriorului dar și deplina libertate interioară a artistului, din moment ce totul îi este la îndemînă, ca și cînd s-ar juca în mijlocul dificultăților în aparență de neînvins".

Conferința pe țară a artiștilor plastici

Cuvîntul compozitorului Ion Dumitrescu

Cu frățească dragoste și emoție particip la Conferința pe țară a pictorilor, sculptorilor, graficienilor și criticilor de artă — membri ai Uniunii artiștilor plastici.

Un asemenea eveniment reprezintă, în viața Uniunilor de creație, nu numai un prilej de luare în discuție — de dezbatere largă — a problemelor actuale, legate de activitatea din domeniul artelor respective — Conferința pe țară însemnează prilejul pentru prezentarea unui bilanț al întregii activități, — marcînd, de obiceiu, încheierea unei etape și începutul unei noi perioade de activitate.

Pentru că — dacă analizăm desfășurarea activității Uniunilor de creație de la înființarea lor și pînă astăzi — aproape în toate, fără deosebire, observăm periodizarea în etape de dezvoltare, fiecare etapă prezentînd caracteristici proprii.

În domeniul creației artistice, în general, ultima perioadă de timp se caracterizează prin lărgirea — prin amplificarea — mijloacelor de expresie, prin abundența de stiluri și tendințe, prin dezvoltarea experiențelor de tot felul, prin deosebita preocupare de evidențiere a personalității, prin avîntul către universalitate, prin străduințile de a ajunge și a se menține în pas cu dezvoltarea artelor contemporane și la nivelul intensității la care se desfășoară viața omenească în momentul de față.

Toate aceste fenomene sînt pe deplin îndreptățite și în concordanță cu mersul societății și necesitățile impuse de complexitatea aspectelor artei și culturii actuale.

Ultima perioadă se caracterizează de asemenea prin intrarea pe teren și prezența activă în toate sectoarele de creație artistică, a unui mare număr de tineri, a căror pasiune și impetuozitate în rezolvarea problemelor artei — și ale vieții în general — ne impresionează. Atenția care s-a acordat și se cuvine să se acorde acestor tineri, a constituit și constituie o grije permanentă și de mare importanță.

La capătul unor ani de bogată experiență, în mijlocul căutărilor, avînturilor, străduințiilor de tot felul, a reușitelor, eșecurilor și contradicțiilor inerente, aș îndrăzni să însemn aici o constatare și o învățătură:

— Experiențele au șanse de a deveni pozitive, de a ajunge la creație, de a se transforma în artă, numai dacă — explorînd terenuri nebătătorite — sînt făcute cu luciditate, cu atenție, cu știință, numai dacă se mențin în limitele artei și omenescului, numai dacă rămîn mijloace pentru atingerea scopului — opera de artă desăvîrșită, împlinită.

— Experiențele în sine nu constituie opere de artă ci faze premergătoare și necesare ale acestora. Joaca sterilă de-a experiența îl face pe artist să-și piardă vremea și să se pomenească pe nesimțite bătrîn, gîrbovit degeaba, — călător care n-a ajuns niciodată la destinație, corăbier care n-a atins niciodată țărmul.

Simezele nu păstrează multă vreme produsele experimentale, pentru că multe alte asemenea își așteaptă rîndul.

Și aș mai vrea să spun ceva:

Noi, românii, avem o bogată tradiție plastică, ale cărei rădăcini se împletesc în adîncuri cu natura și cu viața oamenilor noștri.

Cîmpurile înflorite, pădurile întunecoase, cerul adînc și nuanțat, florile din ferestre, toamnele de aramă, poamele de aur, argintul și plumburiul apelor, siniliul mării, — frînturi din soarele care la noi strălucește din plin, — iile, fotele, altițele, rîurii, velințele, chilimurile, smalțurile, — iconarii, frescarii, dăltuitorii în piatră și în lemn sînt primii și cei mai iscusiți dascăli și înaintași ai picturii și sculpturii românești.

Tradiția cultă a plasticii noastre este remarcabilă. Pictorii și sculptorii noștri moștenesc, prin generațiile de meșteri și ucenici, cel mai înalt și desăvîrșit meșteșug al artelor plastice universale.

Cinste tradiției noastre plastice, cinste maeștrilor picturii și sculpturii românești! Acest lucru ne face să înțelegem cît sîntem de obligați să-i acordăm respectul și importanța pe care le merită, cît de mult datorăm tradiției.

Eu cred, că, rămînînd ramuri din trunchiul tradiției noastre, — și impresionismul și cubismul și abstracționismul universal pe lîngă care trecem, se transfigurează în specific românesc.

Dragi colegi, vă rog să mă iertați. Departe mi-a fost gîndul de a mă angrena în discuții — dreptul de a dezbate în această conferință, rămînînd pe de-a-ntregul membrilor profesioniști, competenți, ai Uniunii Dumneavoastră.

Primiți din partea mea aceste cîteva cuvinte, numai ca un omagiu al prieteniei și dragostei pe care vi le port, — personal — păstrîndu-mi amintirea și onoarea de a fi asistat la acest eveniment... „Et in Arcadia, ego"... sau mai bine. ca în portretul Arnolfinilor de van Eyk: Johannes fuit hic"...

Drept încheiere, permiteți-mi să vă prezint un cald și prietenesc salut și să vă urez, din partea muzicienilor — compozitori și muzicologi din Uniunea noastră, — succese mari în munca de creație și prosperitate în activitatea fiecăruia și a Uniunii din care faceți parte. Doresc să puteți răspunde cu înălțimea creației Dumneavoastră, generozității și purtării de grijă cu care Partidul și Statul nostru ne înconjoară.

MARIA CERNOVODEANU

S-a stins din viaţă, după o lungă şi grea suferinţă, profesoara Maria Cernovodeanu, remarcabilă slujitoare a pedagogiei muzicale româneşti.

Născută la Bucureşti la 24 noiembrie 1900, Maria Cernovodeanu făcea parte dintr-o familie în care artele, şi îndeosebi muzica, se aflau în mare preţuire. Trei dintre surorile tatălui ei erau remarcabile muziciene : Elena de Sanzéwitch, profesoară în ţară şi mai tîrziu, pianistă concertistă în Rusia ; Margareta Cernovodeanu, profesoară de pian în Bucureşti, apoi la Paris ; Eliza Cernovodeanu — profesoară de pian la Galaţi. Toate trei absolviseră „Conservatorul de Muzică şi Declamaţie" din Bucureşti, apoi Conservatorul din Leipzig, clasa profesorului Teichmüller.

Studiile muzicale elementare ale Mariucăi se desfăşoară concomitent cu cele de cultură generală, sub îndrumarea, pe rînd, a celor trei profesoare surori, la Bucureşti şi la Galaţi. În acest din urmă oraş, erau foarte apreciate şi frecventate producţiile muzicale ale Elizei Cernovodeanu. Într-o interesantă cronică muzicală dintr-un ziar local din 1915, intitulată „Gălăţenii şi producţiile muzicale" semnată de A. M. Fulger, putem citi următoarele : „Anul acesta, seria producţiilor muzicale a deschis-o d-ra Eliza Cernovodeanu, profesoară de pian, cu elevii şi elevele sale, în ziua de 31 mai a.c. ora 4 jum. p.m. în sala Teatrului Apolo"... şi mai departe : „Mariuca Cernovodeanu, în vîrstă de numai paisprezece ani, s-a remarcat prin ştiinţă, sentiment şi eleganţă deosebite, în bucăţile alese din Liszt, Dom. Scarlatti, Mendelssohn, Bach, B. Wolf şi Chopin. Toţi şi toate s-au arătat artişti în mic, datorită unor studii serioase susţinute de voinţă şi muncă şi invederînd şi valoarea metodei unei artiste adevărate şi profesoară distinsă."

După împlinirea vîrstei de 15 ani, Maria Cernovodeanu îşi continuă studiile muzicale în concordanţă cu programul Conservatorului din Bucureşti, lucrînd pianul cu Muza Germani-Ciomac, studiile teoretice cu Mihail Jora şi muzica de cameră cu Mihail Andricu. După cîteva recitale la Radio-Bucureşti, starea precară a sănătăţii o obligă să renunţe la cariera solistică şi să se dedice pedagogiei muzicale.

Astfel, tînăra profesoară începe încă din 1918, imediat după război, să lucreze experimental cu cîţiva copii din familie.

Treptat, treptat, roadele preocupărilor pedagogice încep să apară şi numărul elevilor să crească. În acelaşi timp, ea întreprinde cîteva călătorii în Franţa, în scopul perfecţionării muzicale şi pedagogice.

Parisul anilor '30 cunoştea o mare înflorire a vieţi cultural-artistice. Îndrumată de primele ei profesoare, Maria Cernovodeanu găseşte timp pentru a profita din plin de tot ceea ce îi putea oferi acest oraş pentru întregirea culturii generale şi artistice. Urmează cu asiduă conştiinciozitate cursurile publice ale lui Alfred Cortot, apoi cele ale profesorilor Nadia Boulanger, Wanda Landowska şi Jeanne Blancard, urmăreşte viaţa de concert, conferinţele, se interesează şi achiziţionează material asupra educaţiei muzicale a copiilor. Cu acest bagaj, se înapoiază în ţară, punîndu-şi întreaga putere de muncă în slujba educării muzicale a celor mici, într-un ritm tot mai intens, cu pasiune şi certă competenţă.

Rezultatele concrete nu întîrzie să fie remarcate de personalităţile muzicale ale acelor ani. Mihail Jora, Florica Musicescu, Muza Germani-Ciomac o apreciază şi o recomandă adesea, încredinţîndu-i-se elevi de vîrstă fragedă, îndeosebi, a căror îndrumare este atît de dificilă.

După 23 august 1944, activitatea Mariei Cernovodeanu capătă o binevenită confirmare. În 1949 intră în Sindicatul artiştilor instrumentişti lucrînd în cadrul Cercului de studii profesionale. Un an mai tîrziu, devine responsabila acestui cerc, în care calitate ţine o serie de conferinţe şi cursuri pentru profesori, în legătură cu educaţia muzicală a copiilor.

În noiembrie 1950, este numită asistentă la catedra de pian tehnic a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, iar după doi ani devine conferenţiară, trecînd de la secţia instrumentală la cea de pedagogie. Activitatea sa capătă acum noi aspecte. Lucrînd paralel cu copiii şi cu studenţii — viitori profesori, ea începe o largă şi valoroasă acţiune de stimulare şi pregătire a studenţilor în vederea carierei de profesori — îndeosebi în direcţia educaţiei muzicale a copiilor.

Pe de altă parte, preocupările îndreptate către găsirea celor mai simple şi adecvate procedee pentru predarea pianului la începători, se concretizează în publicarea, în anul 1956, a „Micii metode de pian" (E.S.P.L.A.) — lucrare de căpătîi a profesoarei şi de primă importanţă pentru învăţămîntul pianistic elementar.

„Mica metodă de pian" a Mariei Cernovodeanu, este una dintre cele mai răspîndite lucrări didactice pentru începători, din ţara noastră. Ajunsă în prezent la a patra ediţie, metoda nu lipseşte din nici o şcoală de muzică şi nenumăraţi sînt copiii care, prin ea, au îndrăgit muzica.

Originalitatea lucrării şi valoarea ei constau în faptul că foloseşte cele mai noi metode pedagogice într-un mod foarte simplu şi gradat, bazîndu-se aproape exclusiv pe un material muzical românesc. Scrisă cu o deosebită intuiţie a orizontului sufletesc al copiilor şi al posibilităţilor lor psiho-fizice, „Mica metodă" realizează un echilibru perfect între cerinţele de ordin educativ-didactic şi cele de ordin artistic.

Iată cum caracterizează această lucrare cunoscutul pedagog elveţian Edgar Willems, într-o scrisoare adresată profesoarei Maria Cernovodeanu la 28 august 1967 : „...Sînteţi pe linia pedagogică modernă şi vă felicit. Metoda Dvs. este metodică, muzicală, şi conţine bune idei pianistice. Prezentarea elementelor este agreabilă şi eficace. Vă felicit pentru această frumoasă muncă"...

În 1959, apare „Metoda de pian" — continuare a primei metode, cu un material mult mai amplu, destinată

în același timp și începătorilor mai vîrstnici.

Menționăm de asemenea publicarea, la Editura Muzicală, a unei serii de ediții îngrijite ale studiilor de Czerny-Gnesina (1956), ale unor Sonate de Schumann (1964), Preludii și exerciții de Clementi (1966), Sonatine de Diabelli (1966), traducerea comentată a lucrării lui Edwin Fischer „Sonatele de Beethoven" (1967), traduceri de pe „Czerny actual" de Hernadi Lajos, „Pedagogia pianistică" de Frieda Loebenstein, „Arta pianistică" de Andrei Stoianov, articole de specialitate în revista „Muzica", în „Colocvii", „Scînteia" etc.

Printre lucrările acestei perioade, figurează și o imprimare pe disc (Electrecord), constînd într-o expunere pentru copii, pe tema „Introducere în cunoașterea instrumentelor orchestrei simfonice" cu exemplificări din baletul „Frumoasa din pădurea adormită" de Ceaikovski.

Ceea ce constituie însă aportul cel mai original și mai valoros al Mariei Cernovodeanu în educația muzicală a celor mici, este materialul didactic muzical, creat sub formă de jocuri alcătuite din elemente plastice mobile, deosebit de atrăgătoare și concepute cu o adîncă cunoaștere a posibilităților de înțelegere a minților fragede a copiilor, destinate însușirii practice a primelor elemente de notație și gramatică muzicală. Prețuite de Ministerul Învățămîntului, ele au fost brevetate ca o inovație în anul 1958 și experimentate cu excelente rezultate la „Palatul Pionierilor" precum și la alte școli de muzică din țară.

În ultimii ani, Maria Cernovodeanu, deși tot mai suferindă, în ciuda celor mai precise recomandări medicale de a-și reduce activitatea, a continuat să lucreze cu același entuziasm și dăruire de sine, fiind tot timpul la curent cu problemele învățămîntului muzical și participînd direct sau indirect, prin elevii ei, la discuțiile privind programele analitice și proiectele de reorganizare. În locuința sa, adevărat lăcaș al muzicii și al educației, cei mici se bucurau aproape zilnic de o atenție specială. Îmbinînd înțelegerea cu o severitate cumpănită, profesoara Maria Cernovodeanu le insufla de la vîrsta cea mai fragedă respectul pentru muzică și pentru muncă — iar cei mai mari, găseau oricînd un sfat bun, un sprijin moral. Între anii 1965—1967, la solicitarea Cercului științific de pedagogie al Conservatorului, a experimentat cu studenții cele mai noi metode în educația muzicală și pianistică a copiilor preșcolari. O serie întreagă de elevi și studenți, care au lucrat sub îndrumarea sa, sînt astăzi la rîndul lor profesori, aplicînd cu succes ceea ce au deprins în lecțiile de care își amintesc acum cu pioasă emoție. În acele ore de înaltă ținută profesională și etică, de sinceră vibrație artistică, ei au învățat a iubi muzica, a iubi copiii și misiunea de profesor, au înțeles din exemplul direct, modest, și cu atît mai convingător al profesoarei și mamei lor spirituale, că pentru a realiza ceva temeinic în această profesiune este nevoie de devotament, de uitare de sine și de multă căldură sufletească.

Eminenta pedagogă franceză Nadia Boulanger, a cărei personalitate artistică avusese o adîncă înrîurire asupra Mariei Cernovodeanu, îi acorda o deosebită apreciere și simpatie. Cu ocazia celui de al IV-lea Festival „George Enescu" din septembrie 1967, distinsa muziciană a venit personal să o vadă. Reîntîlnirea după mai bine de 30 de ani, a fost deosebit de emoționantă, dar din păcate ultima...

În același an, Uniunea Compozitorilor din R.S. România apreciind meritele deosebite ale profesoarei Maria Cernovodeanu, a decis să o coopteze ca membră a secției de muzicologie. La prețuirea oficială, se adaugă recunoștința și sincerul omagiu al copiilor, elevilor, studenților, colegilor și al tuturor celor care au cunoscut-o și i-au urmat pilda. Prin ei, trebuie dusă mai departe experiența deosebit de valoroasă a unei vieți întregi, închinate muzicii și pedagogiei.

GRIGORE BĂRGĂUANU

Retrospectivă

În luna aprilie s-au împlinit 25 de ani de la debutul alături de Filarmonica „George Enescu" a talentatului nostru pianist Valentin Gheorghiu. S-a scurs, așa dar, un sfert de veac, în care, săptămînă de săptămînă, Valentin Gheorghiu a dăruit cu generozitate muzicii românești unele dintre momentele sale artistice cele mai frumoase. A urcat pe scenă ca o mare promisiune, l-am urmărit de-a lungul anilor evoluînd în lucrări mereu mai dificile, aprofundînd mereu mai atent, mai exigent cu el însuși, marele repertoriu solistic și de cameră, și iată-l azi stăpînul deplin al unei arte rafinate, al unui stil interpretativ original, dar și posesorul unei faime bine-meritate, atît în țară cît și în multe alte țări ale lumii.

Aniversarea a fost sărbătorită public printr-un concert de concerte pentru pian cuprinzînd Concertul în re minor de Mozart, Concertul nr. 1 în mi bemol major de Liszt și Concertul scris de Valentin Gheorghiu pentru instrumentul său preferat. Este de prisos de a mai vorbi cu această festivă ocazie despre arta lui Valentin Gheorghiu. Ne vom rezuma a spune că interpretările sale actuale — dovadă și ultimul concert — sînt caracterizate printr-o mare concentrare a mijloacelor, prin eleganță și maximă trăire a partiturii. Valentin Gheorghiu deține toate secretele artei mari, pe fiecare realizare a sa se află imprimată marca unei gîndiri artistice mature și severe.

Ca un elogiu îndrăgitului său solist, Orchestra Filarmonicii „G. Enescu", avînd la pupitru pe dirijorul Mircea Cristescu, l-a urmărit pe Valentin Gheorghiu cu multă sensibilitate și acurateță în tălmăcirea celor trei concerte ale serii.

★

Filarmonica „George Enescu" a desfășurat și în luna aprilie o vie activitate de educare muzicală, în deosebi în rîndul tineretului studios. Programele prezentate la Ateneu, în Sala mică a Palatului sau în școli sînt urmărite de fiecare dată de sute de auditori. Este o activitate, la prima vedere lipsită de elementul spectaculos, dar merituoasă, răbdătoare și extrem de utilă pentru acțiunea de formare a publicului nou. Calitatea artistică a celor mai multe concerte și recitaluri este de un nivel care asigură o bună popularizare a muzicii clasice și contemporane, a creației românești din trecut și de astăzi.

Unul dintre concertele pentru studenți, cel din ziua de 9 aprilie, la Ateneu, s-a remarcat prin programul său foarte bine alcătuit, prin conlucrarea Orchestrei de cameră condusă de Paul Popescu, cu doi soliști reputați: violonistul Mihai Constantinescu și violoncelistul Radu Aldulescu. Un Concerto grosso de Corelli, două concerte solistice de Vivaldi și Bach, o suită de Rameau au constituit mai mult decît un program educativ.

Renunțînd a face schița de cronică a concertului în care totul a fost realizat cu maximă îngrijire, cu bun gust, consemnăm evenimentul, subliniind prezența în acest concert, și în toate compartimentele, a elementului *pasiune tinerească*, element indispensabil într-o acțiune ce vrea să atragă la înțelegerea profundă a muzicii noi categorii de auditori.

★

Întîmpinat cu mari emoții și speranțe, Nichita Magaloff, cunoscut melomanilor din țara noastră din imprimări excelente, de la radio și de pe discuri, a produs, prin cele două apariții ale sale în sălile de concert bucureștene, suficiente momente de uimire cu virtuozitatea sa spectaculoasă dar, în același timp, nu mai puține momente de derută, de nedumerire. Personalitate artistică inegală, cunoscutul pianist al cărui nume este legat de activitatea unor Serghei Prokofiev, Szigeti, Dinu Lipatti și a unor mari dirijori ai vremii noastre, se înfățișează publicului ca un artist atît de stăpîn pe tehnica sa, încît își permite cu ușurință (adesea cu prea mare ușurință), abateri de la litera partiturii, reconsiderări inedite ce par excesive, licențe stilistice. Recitalul său, cuprinzînd printre altele lucrări de Domenico Scarlatti, Chopin, Schubert, Liszt, Stravinski a fost mai puțin un contact revelator cu spiritul compozitorilor cîntați, cît mai ales încercarea de a reliefa posibilitățile dramatice și improvizatorice ale instrumentului, răvășit și apoi din nou moderat de spiritul unui muzician autentic. Magaloff este un snob, în accepția nobilă a acestui termen, muzica sa devine încă de la primele acorduri spectacol, interesînd deopotrivă urechea ca și ochiul. Miraculosul virtuos reface după capriciile propriului său temperament construcții și tempi, reia fraze devenite clasice și le redistribuie în spațiu după legi proprii, oferind necontenit iluzia noutății, a neprevăzutului. Tot ceea ce întreprinde, cu deplina siguranță pe care i-o dau vastele cunoștințe ale repertoriului din toate timpurile și contactul îndelungat cu stilurile cele mai diferite, apare auditoriului drept versiune perfect legitimă, deși subiectivă, a paginilor parcurse, cu tot farmecul și cu toată savoarea care decurg din asemenea abordare.

Ca solist al Filarmonicii „George Enescu", alături de care a interpretat Concertul nr. 5 de Beethoven, Nichita Magaloff a reafirmat neobișnuitele sale calități de regizor meticulos și de artist ce nu-și poate reține, uneori, efuziunile temperamentale, subliniind în capodopera beethoveniană îndeosebi pasagiile de efect, desfășurînd ca într-o frescă cu spații dense alternate cu altele neutre, momentele de lirism delicat, cu cele de joc exterior, impresionant numai la superficie.

Lipsa de sentiment adînc, alunecarea grăbită, calofilă, pe arabescul frazei, acestea fiind rezultatul unei elaborări atente și a unei concepții consecvente, plac în cele din urmă, ascultătorul preferînd, la urma urmei, o versiune originală, uneia elegante și gingaș egale, chiar dacă aceasta din urmă se păstrează în limitele stricte ale indicațiilor din partitură.

Concertul simfonic a mai cuprins „Variațiile" lui Max Reger pe o temă de Mozart și „Diptic" pentru orchestră de Adrian Rațiu. Ultima piesă, cu toată ingeniozitatea sa, a apărut o construcție fortuită, deși aduce unele soluții sonore de efect și este străbătută de un anume fior. Conducerea orchestrei a aparținut lui Mircea Popa, dirijor a cărui exigență și finețe au împrumutat interpretărilor o aleasă ținută artistică.

★

Concertul simfonic al Orchestrei Filarmonicii din 12 aprilie și repetat în seara următoare, condus de Mihai Brediceanu și avînd ca solist pe pianistul canadian Malcolm Troup a constituit pentru publicul bucureștean un prilej de a asculta două prime audiții. Este vorba de suita simfonică „Phedra" de G. Auric, piesă scrisă pentru balet, dar care alcătuiește, într-o atmosferă lirică pronunțată, conturarea unor caractere, corespondențe muzicale ale teatrului clasic. Lucarea este fastuoasă și spirituală totodată, invenția fiind necontenit spontană și convingătoare. Cea de-a doua primă audiție a fost piesa „Eteromorfie" de Ștefan Niculescu, lucrare de o factură întrucîtva neobișnuită, joc pur de structuri sonore, cu simetrii și succesiuni ingenioase, deși întrucîtva prea elaborate. Tratarea îndrăzneață a aparatului sonor a contrariat pe ascultătorul neinițiat în asemenea limbaj ; lucrarea este însă merituoasă și impresia de „lucru făcut", inevitabilă pentru cîteva clipe, este înlăturată repede de severitatea construcției, de sensurile riguros incifrate ale partiturii.

Solistul concertului, pianistul Malcolm Troup, ne-a lăsat o amintire dintre cele mai bune. Artist dotat și original, Troup ne-a prezentat versiuni autentice și elegante ale „Concertului pentru mîna stîngă" de Ravel și ale „Dansului macabru" de Liszt, interpretate cu gustul ales al celui ce filtrează atent ideile sonore, dar care nu ignorează încărcătura de sentiment a frazelor, ci dimpotrivă, o reliefează și-o comunică cu sinceritate.

Dirijorul Mihai Brediceanu ne-a demonstrat încă o dată preocuparea sa de a alcătui programe de larg interes, priceperea sa de a pătrunde cu finețe în tainele muzicii franceze, în noile modalități ale artei sunetului. Conducerea sa a fost inspirată și fermă.

★

Concertele Filarmonicii din 26/27 aprilie au fost conduse de Heinz Bongartz, din R.D. Germană, solist fiind Ștefan Gheorghiu — vioară. Programul a cuprins Simfonia nr. 88 în sol major de Haydn, Concertul pentru vioară și orchestră nr. 2, K.V. 211 de Mozart și Simfonia VII-a de Beethoven. Publicul a făcut o primire călduroasă acestui oaspete care a prezentat interesantul său program de muzică din secolele XVIII—XIX, la un nivel, în mod evident, de clasă. Vîrsta, însă, își spune cuvîntul asupra materializării intențiilor dirijorului și am avut, cu strîngere de inimă, imaginea unui artist care deja ne arată ceea ce știe și nu ceea ce poate. Un profesor, într-un cuvînt. Astfel, satisfacțiile noastre au fost de altă natură, mai intelectuale și mai îngăduitoare, în fond, un dialog cu un maestru al baghetei, care putea să ne atragă spre frumusețile acestor partituri, cu linia unui artistocrat. În ceea ce privește concertul propriu-zis, Haydn și Beethoven au fost interpretați în tradiția școlii din Berlin, tradiție mai masivă și mai sobră în caracteristicile sale, decît însorita și degajata tradiție vieneză. Ștefan Gheorghiu, solistul concertului, s-a prezentat în nota sa obișnuită.

★

Luni, 1 aprilie, orchestra de Studio a Radioteleviziunii a acompaniat un concert al „Tribunei tinerilor soliști". Dirijorul Carol Litvin a condus astfel evoluțiile interpretative ale oboistului Mihai Ciontea, ale violoncelistului Cătălin Ilea, și ale cîntăreților Maria Slătinaru, Daniela Ionescu-Voicu, Eduard Tumagenian și Nicolae Constantinescu.

Mihail Ciontea, din orchestra Radio, reușește să facă o bună publicitate oboiului, căruia îi este atît de proprie acea „vulgaritate feciorelnică", cum o definește Richard Strauss în tratatul său de orchestrație. Manevrîndu-l cu un anumit aplomb solistic, ascultîndu-l pe Mihail Ciontea putem regreta atît de restrînsul repertoriu de concert al acestui instrument. Cătălin Ilea, din contră, a ales din cele 4 capodopere concertante ale violoncelului — concertele de Bocherini, Dvořak, Saint Saëns, Schumann și Haydn, — re major — pe ultimul citat aci, piesă dificilă din punct de vedere tehnic și interpretativ. Dacă nu i se pot aduce laude — în speță anumite scăpări au reușit să întunece ultima noastră impresie — în schimb, îi recunoaștem ușurința agreabilă cu care o probează la instrumentul său și, în ce privește concertul de Haydn, intuirea fericită a atmosferei piesei atît de des înecată de soliști în adevărate maree de efluvii romantice. Pentru această atmosferă, cu adevărat în stil clasic, păstrăm în memorie această interpretare și o dorim reeditată, dar desigur nu însoțită de scăpările consemnate mai sus.

Despre mezzosoprana Maria Slătinaru, relatăm, în continuare, la nota despre recitalul ei. Aci, ne oprim asupra celorlalți trei cîntăreți, prezenți pe afișul acestui concert (în treacăt fie spus, cam aproximativ comentat de orchestră), pentru a le aminti forma bună și a remarca, dintre ei, pe baritonul Nicolae Constantinescu, un nume de la care sîntem îndreptățiți să așteptăm cît de curînd succese revelatoare.

★

Ultimul concert al orchestrei Radioteleviziunii înaintea plecării în turneul întreprins în R.S. Cehoslovacia, a înscris în program Rapsodia II-a de George Enescu, Concertul pentru vioară și orchestră de Brahms (solist Ștefan Ruha) și Sacre du Printemps de Stravinski. Programul punea, desigur, accent pe forma dirijorului (Sacre), a solistului (Concertul) și a orchestrei (Rapsodia).

Orchestra simfonică a Radioteleviziunii își conturează dacă nu de la un concert la altul, cel puțin de la o stagiune, la alta, liniile unei perfecționări de ansamblu, perfecționare care privește în mod egal omogenizarea,

culoarea timbrală a grupurilor de orchestră, cît și personalitatea orchestrei înseși. Această evoluție ne permite aprecieri din ce în ce mai favorabile asupra acestei formații care, chiar dacă nu posedă tradiția orchestrei Filarmonicii, reușește, și nu de puține ori, să atingă niveluri remarcabile, și oricît ar fi de curios, înțelegem ce factură superioară îi este proprie orchestrei Radio mai ales atunci cînd cîntă sub bagheta unor dirijori oaspeți. Rapsodia de Enescu ne-a prezentat, așadar, orchestra, pe care ne-a făcut plăcere s-o ascultăm străbătută de emoțiile unei verificări peste hotare și într-o țară cu o tradiție muzicală în nici într-un caz de mîna a doua.

Ștefan Ruha, în concertul de Brahms, ne-a arătat că-și poate păstra locul de cinste printre violoniștii țării noastre, loc pe care publicul i l-a acordat. Desigur, față de interpretările cunoscute ale unui Nathan Milstein, sau ale unui Isaac Stern, de pildă, artistul nostru trebuie să continue aprofundarea ideală și emoțională a partiturii ; spunem acest lucru, deoarece ne-a apărut, uneori, de neînțeles de ce anumite truisme interpretative, comune mai tuturor marilor concertiști, nu și-au găsit locul în versiunea oferită de violonistul clujean. Fără a încerca să sugerăm că Ștefan Ruha ar fi nesocotit tradiția și stilul de interpretare a acestui concert, i-am reproșa tocmai lipsa însușirii celor mai noi concluzii obținute tocmai pe baza acestei tradiții și a acestui stil. În rest, Ștefan Ruha a cîntat, în sens propriu și metaforic, aparent fără efort și, ceea ce este de subliniat, cu agogică explicită.

Piesa dirijorului a fost dificila partitură a Sfințirii Primăverii, de Stravinski. Amintind încă odată forma bună a orchestrei, adăugăm efortul firesc făcut de Iosif Conta pentru a conduce această piesă, piatră de încercare pentru oricare dirijor. Pentru Iosif Conta, „Sacre" a reprezentat o adevărată luptă cu fenomenele de ritm ce trebuia să le conducă. Cu toată simpatia noastră pentru Iosif Conta și cu toată buna impresie lăsată de anumite momente ale acestei audiții, nu putem opta pentru o apreciere pozitivă integrală, cu atît mai mult cu cît dirijorul a pus, în această „Sfințire" multă ambiție personală.

★

Reapariția pianistului Dmitri Bașkirov pe podiumul sălilor noastre de concert într-un recital și în două concerte simfonice, credem că poate fi considerată nu numai evenimentul muzical al lunii aprilie, dar și al întregii stagiuni. Posesor al unui mare și original talent, muzician pînă în vîrful unghiilor, Bașkirov este un autentic poet al pianului, unul dintre acei interpreți pasionați care te fac să uiți că între tine și muzică se află un om care mediază, care știe să însuflețească și să electrizeze de la primul acord auditoriul și să-l conducă la trăiri emoționale excepționale. Temperament tumultuos, moderat doar de disciplina logicii bine exersate și de un bun gust îndelung elaborat, Bașkirov a ales pentru recitalul său piese în care își putea descoperi integral posibilitățile, preferințele — cele mai multe lucrări din program aparținînd romantismului, acelui romantism meditativ și tulburător pentru care inima omului modern este în permanență deschisă. Patru lieduri și Variațiunile în Fa major de Schubert, șase mazurci de Chopin, două rapsodii (op. 79 nr. 2 și op. 119 nr. 4) de Brahms au fost tălmăcite de Bașkirov cu nobila intenție de a reconsidera, prin ele, cu inteligența artei moderne, substanța esențial muzicală a unui stil și a unei epoci nu rareori înfățișate de interpretările „arheologiste" drept exaltare pură, fantezie nestăpînită și în cele din urmă, retorică. Cîtă măsură în paginile patetice, ce trăire interiorizată în momentele lirice, expurgate de clamoarea melodramei, cîtă știință a dozării sonorităților, în așa măsură încît nestemata sclipitoare, ferecată în muzica unui Liszt sau Chopin, lasă să se simtă sub luminile fugare palpitația sinceră a unui suflet viu și pasionat, semnalînd idei și sentimente etern omenești ! Arta lui Bașkirov, în bună măsură înrudită cu cea a lui Richter, își are secretul în cunoașterea adîncă a partiturii, în desprinderea ulterioară de servituțile tehnicii. Devenind transparentă, lipsită de efort, spontană, muzica pare că precede actul creației, în sală, că se află de mult depozitată în inima ascultătorului iar pianistul virtuos, prin semnele sale vrăjitorești, nu face decît să o redeștepte.

Cîteva zile după recital, l-am reascultat pe Bașkirov în Concertul nr. 1 de Beethoven, acompaniat de orchestra simfonică a Filarmonicii „George Enescu", cu concursul dirijorului Mircea Cristescu. Proporțiile monumentale ale acestui concert, varietatea expresivă a părților sale, i-au permis lui Bașkirov să se preocupe, și să ne demonstreze în plus, capacitatea sa de construcție și, deopotrivă, de analiză. Urmărind cu strictețe ideile clare ale concertului, Bașkirov a insistat mai puțin pe rigoarea tempilor (în final, mai evident decît în restul). Orchestra Filarmonicii, îngrijita îndrumare a ei datorată lui Mircea Cristescu au alcătuit un cadru excelent (a cărui inteligentă discreție ne-a părut nota dominantă), desfășurării integrale a intențiilor solistului-oaspete.

În același concert al Filarmonicii, am ascultat o frumoasă și echilibrată „Simfonie" de Zoltan Aladar, în care ingeniozitatea și mijloacele orchestrale moderne au fost puse în slujba exprimării unui univers de idei bogat, perfect structurat.

Cantata pentru tenor, cor bărbătesc și orchestră „Rinaldo" de Brahms, pagină de o gravă și patetică frumusețe, cu care s-a încheiat programul a readus pe scenă corul bărbătesc al Filarmonicii, o formație pe care am remarcat-o și altă dată pentru calitățile sale deosebite de omogenitate, expresivitate și înțelegere nuanțată a muzicii și a textului literar.

★

Cele două concerte prezente la Ateneu de mult lăudata formație italiană „I Solisti di Roma" ne-a oferit pe lîngă cîteva satisfacții artistice și prilejul de a observa că nu întotdeauna echipele de muzicieni sau numai soliștii invitați de peste hotare, se ridică la nivelul ideii noastre despre arta interpretativă din alte țări. Și în alte ocazii am constatat că O.S.T.A. se lasă ușor amăgită de reclamă, neîntemeindu-și opțiunea, cînd realizează contracte, pe cele mai autorizate opinii critice și, mai cu seamă, pe o verificare proprie, competentă. În ciuda calificativelor bune obținute în mari orașe ale muzicii de pe mapamond (consemnate de cronici apărute în ziare de mîna doua), formația „I Solisti di Roma" ne-a prezentat două seri de muzică „ce mai trebuia lucrată", aprofundată. Dacă interpreții (cu excepția viorii I — Massimo Coen — imprecis, cu un ton sărac și adesea

superficial) nu erau lipsiți de calități artistice evidente, ansamblul ca atare nu și-a demonstrat personalitatea distinctă, n-a funcționat ca o formație cu trăsături proprii, așa cum au făcut-o de pildă Trioul de cameră din Berlin sau I Menestrelli. Diletantismul interpretării ne-a lăsat un gust amar, cu atît mai mult cu cît venisem la concert încărcați de marile speranțe pe care le anunța un foarte reprezentativ program, încărcat de numele unor Vivaldi, Scarlatti, Telleman, Albinoni, Stamitz, Mozart și alții.

Dintre momentele reușite ale celor două concerte am vrea să reținem totuși un elegant și foarte puțin cunoscut „Concert în Sol major pentru clavecin, 2 viori și violoncel K.V. 107 nr. 2" de Mozart, „Sonata în re minor „La Follia" pentru 2 viori, violoncel și clavecin" de Vivaldi și „Sonata op. 5 nr. 3 pentru vioară, violoncel și clavecin" de Geminiani, în care plăcerea de a face muzică a interpreților a făcut să treacă mai ușor frecventele echivocuri de intonație și acordaj, eforturile vizibile în obținerea omogenității, scurtele dar supărătoarele ieșiri de performanță ale unora dintre instrumentiști.

Nu putem încheia înainte de a reține numele lui Nicola Samale, flautistul formației, care ne-a apărut ca un artist înzestrat cu daruri tehnice deosebite și cu o sensibilitate cu totul remarcabilă, calități puse admirabil în valoare îndeosebi în „Cvartetul în Fa major pentru flaut, 2 viori, violoncel și clavecin" de Alessandro Scarlatti.

★

Luni, 1 aprilie, soprana Emilia Petrescu a susținut la sala mică a Palatului, un recital de lieduri care a cuprins lucrări de Benjamin Britten, Debussy, Felicia Donceanu, Hugo Wolf, Wilhelm Kempf, Strauss.

Emilia Petrescu cultivă liedul în sensul în care speculația savantă, aplecată asupra valorilor de frumusețe pur muzicală, cît și asupra subtilităților de text, ocupă un rol primordial, într-o concepție modernă, care ne indică în lied acea fuziune dintre sunet și cuvînt, privită nu numai ca o perfectă simbioză, ci mai ales ca o posibilitate de interfluențare reciprocă. Prezentînd liedurile în versiunile textelor originale, cîntăreței îi este lesne să discearnă, la sursă, motivele de artă care au fost proprii și compozitorilor, reușind astfel să redea nu numai revelatoare sensuri intuitive, ci mai ales, valori de certă cunoaștere artistică, lucru care, trebuie să recunoaștem, nu este deloc modest.

Chiar dacă ne-am pune cîteva întrebări cu privire la oportunitatea înscrierii în program a unor piese (ne referim, în special, la cele de W. Kempff și Britten), trebuie să acceptăm, în același timp, principiul superior care a ghidat la alegerea celorlalte piese ; astfel, liedurile de Debussy și Richard Strauss au reprezentat nu numai puncte culminante ale serii, ci, credem, puncte culminante ale acestei stagiuni, bineînțeles în ce privește genul. O remarcă s-ar face însă și aici simțită : Emilia Petrescu este uneori egală cu ea însăși, ceea ce ne poate indica semnalul încetării unei evoluții artistice și modelarea ei pe soluții verificate dar nehrănite cu strădania unor pasionate căutări de artă. Să fi fost totuși, o simplă impresie ?

★

În seara zilei de 29 aprilie la Sala mică a Palatului a avut loc recitalul pianistei Maria Cardaș. Programul a oferit publicului lucrări de Rameau *(Rigaudon, Rappel des oiseaux, Gavotă cu variațiuni)*, Schumann *(Carnavalul)*, Liszt *(Aux Cypres de la Villa d'este* I și II precum și *Jeux d'eaux)*. Carmen Petra Basacopol *(Impresii din muzeul satului)*, interpreta noastră reușind nu numai să-și susțină meritoriu recitalul, în sensul unor termeni convenționali, ci, mai ales, să creeze senzația unei adevărate „seri de muzică", înțeleasă într-o accepție romantică, poate, dar în nici un caz desuetă.

Însăși concepția care a condus la alcătuirea programului ne indică nu numai seriozitate, ci și fantezie, nu numai respect față de arta pianului ci și față de dorința, neexprimată, dar prezentă, a publicului, de a întîlni în muzică acea intimitate care uneori se numește poezie și care în chip estetic separă categoria de „simfonic" de cea a „muzicii de cameră". Chiar bisurile oferite de către pianistă au fost pătrunse de acest spirit. Un Debussy, un Scarlatti, un Corelli nu pot fi cîtuși de puțin îndepărtați de marea muzică acceptată în formele ei cele mai modeste, miniaturale, aparent simple dar cît de comunicative.

Pe această linie recitalul Mariei Cardaș n-a semănat regrete, pianistei fiindu-i (desigur spus într-un anume sens) ușor să-și parcurgă programul iar nouă, melomanilor, ne pare firesc s-o ascultăm pentru că, de cele mai multe ori „non multa sed multum", iar în muzică vechiul dicton al strămoșilor noștri funcționează cu o precizie ce nu dă niciodată greș.

★

Salutara intenție a Filarmonicii de a redeschide, reamenajată — mica sală „Studio" de la Ateneul Român, reprezintă nu numai apariția unei noi săli de concerte în București (eveniment ce poate fi privit ca o sărbătoare), ci realizarea, mult așteptată, a unui cadru în care (și cît am dori să se stabilească aici o tradiție), tinerii, și mai ales încă necunoscuții interpreți, să se poată prezenta, cu jumătăți de recital și cu recitaluri întregi, în fața publicului, în acele verificări scutite de amprenta școlii, verificări fără de care este pe deplin închisă calea spre maturitatea artistică. După „Tribuna tinerilor soliști" și după „Studioul tînărului interpret", de la Radio („Tribuna" desfășurată în sala de concert, iar „Studioul" direct în emisie), aceste recitaluri tinerești de luni seara întregesc eforturile celor pentru care afirmarea tinerelor generații de artiști nu mai poate rămîne o simplă problemă scriptică. Pe acest drum, atît pentru organizatori cît și pentru profesori, există riscuri și eșecuri, dar nimic nu poate justifica o prudență exagerată în lansarea unui talent și, mai ales, mai departe, în cultivarea lui. Afișele acestor manifestări nu pot înscrie numai nume de genii, dar, cine știe, poate că și astfel le vom descoperi.

Un asemenea interpret, care în nici un caz nu este geniu, este Constantin Kiriței, pian, interpretul primei părți a recitalului de la Sala Studio a Ateneului, în seara zilei de 8 aprilie. Scolastic în Bach (Preludiu și fugă în do minor), interpretul ne-a prezentat, mai apoi, o sonată „Appassionata", de Beethoven, mult prea fragmentată intenționat pentru a mai putea figura acel discurs emotiv atît de suveran descris de titanul de la Bonn, de-a lungul celor trei, și celebre, părți ale sonatei sale. Intenția de „linie mare", motivată de substanța Baladei în Sol minor de Chopin, n-a primit căldură, și nici forță

de evocare. Semitablouri și semiimagini au decorat cele aproximativ 10 minute rezervate, de un secol și mai bine, baladei ; aplauzele, cît și bisurile cerute de un public format (și pentru început nu găsim nimic, aici, reprobabil), din rude și prieteni, nu ne pot schimba, cu toată bunăvoința noastră, opiniile formulate în rîndurile de mai sus.

Nu același lucru îl putem spune despre violoncelistul Ștefan Metz, căruia i s-a acordat partea a doua a recitalului. Ștefan Metz este o natură artistică certă expresia vigorii sale interpretative se traduce instantaneu în emoție adîncă și vibrantă și asta sub semnul unei atît de îmbucurătoare simplități. Nu este aci locul de a judeca ce fel de imagini și în general dacă muzicii îi sînt proprii imaginile pentru a ne face cunoscute valorile cuprinse pe portative ; ceea ce va trebui să relevăm însă, este darul acestui tînăr instrumentist de a ne interesa prin ceea ce ne spune și nu prin ceea ce ar trebui să ne spună (desigur, aici apărînd obișnuitele reflexii atît de amare, în urma audiției nu știu cărui altui pretins ales al Euterpei) ; lucrul este, fără îndoială, mai mult decît meritoriu. Rînd pe rînd, Sonata a 10-a în Mi minor de Valentini, cele „7 variațiuni" de Beethoven pe o temă din „Flautul fermecat" și Sonata de Debussy, au fost prezentate sub semnul unei reale personalități artistice. La Ștefan Metz, chiar dacă nu putem vorbi despre perfecțiune, putem admite prezența unei sensibilități necontrafăcute și a unei măiestrii tehnice pe cale de a determina, pe cît de curînd, acceptarea acestui tînăr violoncelist printre interpreții noștri cei mai cunoscuți.

★

În seara zilei de 22 aprilie, violonista Angela Gavrilă, remarcată atît de puternic la ultima ediție a concursului internațional de interpretare „George Enescu", a susținut la sala Studio de la Ateneul Român, un program care a cuprins Ciaconna în re minor de Bach, „Poemul" de Chausson și Poloneza de Wieniavski. Inegal alcătuit, acest program ne-a oferit totuși posibilitatea să luăm cunoștință de progresele violonistei profilată, de pe acum, alături de Mariana Sîrbu și Gabriela Ijac, pentru a nu mai cita decît două nume, printre cele mai promițătoare talente ale școlii românești de violină.

Elevă a regretatului profesor Eugen Cuteanu de la Timișoara, Angela Gavrilă este actualmente studentă a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" la clasa profesorului Ștefan Gheorghiu. Recitalul ei a prezentat un Bach sobru, deși nu lipsit de pasiune, un Bach plin de toate inconsecvențele tinereții, dar purtător, în același timp, al unor nedezmințite valori. Sub mîna căror profesori ar putea un tînăr violonist să învețe Ciaconna cantorului de la Thomaskirche ? Sub mîna unui Enescu, desigur. Dar Enescu s-a stins de mult, spre regretul continuu și inexprimabil resimțit nu numai de tinerii violoniști, care fără îndoială îi duc implacabila lipsă, dar și de compozitori și de dirijori, de întreaga noastră muzică românească. Ceea ce ne-a arătat Angela Gavrilă a fost o extraordinară dispoziție violonistică naturală, un ton precis, un arcuș suplu, un sunet pur, într-un cuvînt virtuozitate și, cu toate acele inconsecvențe tinerești, de care aminteam mai sus, n-am putea spune că tînăra violonistă a împietat prea mult asupra spiritului și literei pe cît de celebre, pe atît de dificilei Ciaconne. Piesele în care Angela Gavrilă, acompaniată de Victoria Ștefănescu, și-a arătat măsura, au fost „Poemul" de Chausson și „Poloneza" acelui Paganini slav, care a fost Wieniavski. Substanța acestor piese nu mai putea depăși un interpret de talia violonistei noastre. Astfel, muzica lui Chausson a fost pătrunsă de acea întreagă spiritualitate romantică tîrzie pe care, poate, o sensibilitate feminină îl poate intui atît de bine. A spune că au fost clipe cînd ne-am întîlnit cu adevărata artă, ar fi puțin ; există accidente fericite, există momente cînd interpretul se depășește pe el însuși. În acele momente avea loc un asemenea accident, căruia am fi fost fericiți să-i fim martori. Nu mai trebuie spus aici că „Poloneza" superficialului Wieniavski a fost adăugată, probabil, pentru a atrage publicul. Vană speranță, întrucît cei 20 de spectatori prezenți în sală, s-ar fi lipsit bucuroși de acest supliment (oricît de virtuoz și categoric a fost cîntat la o indiscutabilă ținută), în favoarea unei alte, dar mult mai elevate piese.

Partea a doua a recitalului a fost susținută de mezzosoprana Maria Șindilaru. Programul, cuprinzînd arii și lieduri în mare parte de preclasici, clasici și romantici, a fost ales parcă pentru a ne demonstra că o școală de cînt adevărată este în primul rînd, o școală a spiritului, și a unei dispoziții afective sensibile. Indiscutabil, timbrul mezzosopranei este remarcabil, de asemenea, acuratețea intonației lasă rareori de dorit, dar, din nefericire, am avut tot timpul sentimentul lipsei de spontaneitate și de autenticitate, chiar atunci cînd soluțiile interpretative erau juste. Și, totuși, nu s-ar putea spune că Maria Șindilaru este o cîntăreață rece. Dovada ne-a fost făcută tot în cursul acestei luni, la studioul de concerte al Radioteleviziunii, în ziua de 4 aprilie, într-un program prezentat în seria „Tribuna tinerilor soliști", cînd mezzosoprana a interpretat fragmente din „Aida". Maria Șindilaru, laureata Premiului V de la Concursul internațional de interpretare „George Enescu" din toamna trecută, a repurtat frumoase aplauze din partea unui public cu mult mai divers și mai numeros, decît cel de la Studioul Ateneului.

★

Avînd în perspectivă posibilitatea unui turneu în Bulgaria, turneu prilejuit de Festivalul internațional al tineretului și studenților, proiectat în această vară la Sofia, orchestra de studenți a Conservatorului, dirijată de Alexandru Sumski, a prezentat, în seara zilei de 24 aprilie un concert simfonic la Ateneu. Concertul, desfășurat sub egida Filarmonicii, a fost dat pentru studenții Centrului Universitar București, lucru care a determinat o vie atmosferă de tinerețe și de entuziasm în jurul acestei manifestări artistice.

Este fără îndoială că asemenea orchestrelor conservatoarelor din Paris, Praga, sau Moscova, orchestra studenților din București ar putea juca un rol important în viața artistică a Capitalei noastre. Acest lucru ne-a fost dovedit cu prisosință de concertul pe care-l relatăm, concert edificator pentru nivelul tehnic și pentru senzația de ansamblu pe care le posedă această orchestră, oricum cea mai numeroasă din București (80 de persoane). În fond, aparițiile episodice ale acestei orchestre, nu pot decît să reactualizeze aceste regrete.

Prima piesă din program a fost „Amurg de toamnă" de Alfred Alessandrescu, acest splendid poem, una dintre cele mai minunate pagini simfonice pe care le posedă cultura muzicală românească, pagină demnă să fie

așezată alături de „Sigfried-Idyll". Grupul de coarde al orchestrei a putut să ne ofere o interpretare remarcabilă a acestei miniaturi, interpretare configurată departe de orice tresă de școlaritate.

Mai aproape însă de școală a fost interpretarea Concertului de Brahms, interpretare susținută de violonista Denise Baranga, absolventă de anul acesta, a clasei profesorului George Manoliu. Denise Baranga a trecut cu brio examenul cerut de acest concert. Și, ceea ce poate părea paradoxal, nu credem că dificultățile tehnice să fi fost cele care să fi incomodat cel mai mult. Mai fiind necesare multiple maturizări, pentru sedarea acestui concert în orice conștiință de tînăr interpret, capodopera marelui Brahms vibrează totuși și atunci cînd este interpretată „doar" cu grijă și respect. Și trebuie să spunem că aceste lucruri n-au lipsit din interpretarea Denisei Baranga.

Două piese simfonice de autentic avînt romantic au încheiat manifestarea. Este vorba de poemul simfonic Preludiile de Liszt și Uvertura Academică festivă, op. 90 de Brahms, lucrări interpretate strălucitor dacă nu prin perfecțiune, cel puțin prin dăruire, și trebuie să recunoaștem că uneori și în acest fel putem înțelege din nou, și poate încă o dată, cum îi stă bine muzicii.

★

Am urmărit cu mult interes evoluția din ultimii ani a Corului Ansamblului de cîntece și jocuri din Tîrgu-Mureș. Concertele prezentate la București, trei în ultimii ani, ne-au convins că acest colectiv artistic a atins un grad de perfecțiune ce lasă în urmă multe din formațiile similare din țara noastră.

Ultimul concert, care a avut loc la 24 aprilie în sala Radioteleviziunii, a încununat, după părerea noastră, eforturile acestei formații pe linia lărgirii repertoriului, în special în sectorul mai delicat al muzicii contemporane, pe linia finisării minuțioase a lucrărilor abordate.

Programul oferit recent publicului bucureștean a înmănunchiat lucrări foarte variate ca stil și structură, semnate numai de compozitori ai secolului nostru ca Paul Hindemith, Benjamin Britten, Zoltán Kodaly, Béla Bartók, Darius Milhaud, Maurice Ravel, Claude Debussy, Carl Orff — dintre artiștii străini — și Mihail Jora, Dumitru Capoianu, Doru Popovici, Liviu Comes, Tiberiu Olah, Teodor Bratu și Remus Georgescu — dintre compozitorii români. Recunoască oricine că un asemenea program vădește înainte de toate o concepție evoluată asupra istoriei muzicii moderne, o cultură artistică aleasă, dar și o îndrăzneală lăudabilă în abordarea și promovarea noului.

Sunetul limpede, emisia vocală de o mare precizie și acuratețe, elaborarea atentă a fiecărui detaliu, un joc inepuizabil al nuanțelor, sînt calități pe care formația din Tg. Mureș le pune întotdeauna în slujba unei interpretări emoționante a conținutului pieselor cîntate. De aceea, fiecare lucrare primește în interpretarea artiștilor mureșeni, mare putere de pătrundere, de convingere. Meritul acestor frumoase realizări revine în mare măsură dirijorilor corului — Birtalan Judit și Szalman Lóránt, — maeștri competenți în descifrarea și redarea stilurilor celor mai diferite, virtuoși capabili să traducă în aparatul coral cele mai subtile intenții ale autorilor.

Concertul corului din Tg. Mureș poate fi considerat ca un remarcabil succes al artei noastre interpretative și revenirea acestui cor în Capitală va constitui întotdeauna un prilej de mari satisfacții artistice pentru publicul meloman de aici.

★

Preocupat să valorifice sistematic tezaurul muzicii corale românești, cuprinzînd sute de lucrări de o mare valoare, corul Ansamblului „Perinița" al Municipiului București a continuat să prezinte — în cadrul ciclului său început în anii trecuți — piese corale de compozitori români din trecut și de astăzi. Concertul, care a avut loc în Sala Mică a Palatului în ziua de 26 aprilie a cuprins cîntece pe texte de poeți români clasici.

Conceput ca un spectacol, concertul a oferit publicului și un recital de poezie, asigurat cu concursul actorilor Rodica Sanda Țuțuianu și Ludovic Antal.

Formația corală a „Periniței", sub conducerea inspirată și precisă a maestrului Ștefan Mureșanu și-a sporit de la un concert la altul capacitatea de înțelegere a marilor valori naționale, și-a sensibilitat interpretările, obținînd adesea adevărate performanțe de nuanțare, de expresivitate, și-a desăvîrșit echilibrul între compartimente, sunînd limpede și omogen ca un unic instrument. După aprecierea criticii ca și a specialiștilor Radioteleviziunii, cu care acest cor colaborează frecvent la înregistrări, formația a devenit principala interpretă a muzicii corale românești din țara noastră.

Dintre cele mai reușite interpretări ascultate în programul de care ne ocupăm, amintim piesele „Păstorița" de Marțian Negrea, „Doină — doiniță" de Vorobkievici, „Toamna" de Dumitru Stancu, „Veselie" de Vadim Șumski, „Dorința" de Vasile Popovici (solist Dan Iordăchescu), „Serenada" de Flondor (solist Ion Stoian).

Seriozitatea preocupărilor, buna alcătuire a programelor, calitatea înaltă a interpretărilor, au făcut ca acest cor să-și formeze un public al său de entuziaști și constanți susținători.

MIRCEA SIMIONESCU
MIRCEA M. ȘTEFĂNESCU

Prometeiada

Ansamblul artistic al Uniunii Generale a Sindicatelor are un profil complex, abordînd variate genuri de spectacole cum sînt cele din repertoriul curent: concerte-spectacole — Magistrala tinereții și Cu picioarele pe pămînt, spectacole folclorice ca Așa se joacă pe la noi (o adevărată paradă a dansului românesc) și Prometeida care se încadrează în genul revuistic al estradei și muzicii ușoare.

Toma George Maiorescu și Dimos Rendis s-au străduit să prezinte în Prometeiada lupta omului cu natura și biruința sa asupra forțelor potrivnice, începînd din preistorie și ajungînd în epoca energiei atomice, a zborurilor în cosmos și a ciberneticii.

Ilustrația muzicală aparține, în cea mai mare măsură, compozitorului Florin Comișel care, în scena din Olimp, în dansul păsărilor negre, în dansul dac folosește mijloace variate de expresie de la recitativul de operă, pînă la intonațiile cîntecului de masă și ale muzicii ușoare. În actul II — „Lacul de acumulare" — ajutat de scenografii Paul și Maria Bortnovschi — în scena străpungerii și întîlnirii celor două echipe, în tunelul de la Bicaz, Florin Comișel realizează pagini atrăgătoare.

În actul al III-lea, „Tabloul de comandă", am distins muzica îndrăzneață, totdeauna sugestivă a compozitorului Dumitru Capoianu, excelent adecvată dansului „Plus și minus". Este o meritorie realizare a corpului de balet, ajutat efectiv de costumație, sugerînd lumina și întunericul. George Grigoriu colaborează cu melodia „Se aprind luminile", cîntată corect (dar cam monocrom) de Constantin Cocris, învăluită de sonoritatea corului și a orchestrei, melodie care este amplificată și într-o scenă de ansamblu. Este punctul culminant al spectacolului ca realizare artistică, și credem că aici trebuie să se termine Prometeiada. Căci, din păcate, prelungirea cu reluarea sau amintirea unor momente anterioare cu luxuriante efecte luminoase și sonore nu au constituit o creștere, o culminație și deci un sfîrșit corespunzător ci, mai degrabă, o scădere a interesului dramaturgiei muzicale.

Trebuie să menționăm strădania corpului de balet, îndrumat de maeștrii Floria Capsali, Mitiță Dumitrescu, Ștefan Gheorghiu, Sandu Feyer și Nichita Popa. Dintre soliști, o comportare care a reținut atenția au avut-o balerinii Corina Covaci și Alexandru Cotovelea (fata și flăcăul), actrița Maria Rotaru (bătrîna), Ion Ghinta (un Zeus cu o voce generoasă, pătrunzătoare, dar amplificată peste limitele normale ale perceperii de o tehnică acustică exagerată). În roluri pasagere au mai apărut Ștefan Bolozan (Eres) și Victor Imeșeanu (Cronos).

Regia lui Petre Mihail a dat viață scenică unui libret de o factură nouă. Au fost și unele scăderi în mișcarea greoaie a ansamblurilor, în trecerile de la scenă la scenă, ca și în utilizarea unor mijloace ieftine și desuete (jocul panglicilor, valurile lacului). Dirijorul Victor Predescu a condus cu autoritate și pricepere o orchestră formată din multe elemente „suplimentare" neacomodate și, uneori, neomogenizate. Cu posibilitățile existente, orchestra a dat un randament satisfăcător. Supărătoare au fost însă adesea amplificările exagerate cu mijloace acustice mecanice ,acoperindu-se uneori intervenția interpreților, alternîndu-le dicțiunea și fraza și privînd auditorii de unele frumoase versuri ale lui Toma George Maiorescu.

AL. COFLESCU

Formații corale laureate pe scena Ateneului

Scena Ateneului a găzduit în dimineața zilei de 14 aprilie a.c fruntașele formațiilor corale de amatori, laureate ale celui de al VIII-lea concurs pe țară încheiat, după cum se știe în toamna anului trecut.

O vie impresie a lăsat Corul mixt al Căminului cultural din Putna (formație alcătuită aproape în întregime din țărani cooperatori) condus de compozitorul Radu Paladi, care s-a remarcat ca un înzestrat dirijor plin de temperament și sensibilitate.

Odată mai mult ne-am convins de însușirile pe care trebuie să le aibă un bun conducător în instruirea formației sale: muncă susținută cu tact și perseverență, pasiune, toate acestea susținute de o pregătire profesională temeinică.

Din variatul program am reținut îndeosebi expresivitatea liniilor melodice ale madrigalului „Mi-e tare drag" de Orlando Lassus, frumoasa dozare a sonorităților și finețea frazării „Serenadei" de Brahms, suplețea vocilor și simțul ritmic al „Horei Putnei" de Radu Paladi, pe cît de frumos scrisă coral, pe atît de dificil de realizat, în special cu o formație de amatori.

Preferințele dirijorului către sonorități transparente, învăluite, ținînd seama de posibilitățile formației, gestica mlădioasă, naturală, au contribuit la captivarea publicului, la succesul binemeritat.

Momente de încîntare ne-a oferit și renumitul cor al Palatului culturii din Ploiești, sub conducerea autoritară și sensibilă a dirijorului Gheorghe C. Ionescu. Alcătuirea programului din piese ale repertoriului clasic polifonic, alături de coruri de Dinu Stelian, I. Danielescu și Gheorghe Bazavan au arătat largul diapazon de resurse artistice ale acestei formații.

O admirabilă capacitate de finisare a pieselor a dovedit corul Sindicatului din Constanța dirijat de Boris Cobasnian. Alături de tălmăcirea corurilor „Dobrogea de aur" de Ion Chirescu, „Foaie verde de mohor" de D. D. Botez (solist Ion Turcu) și „Glorios partid" de Mircea Neagu, ansamblul a adus ca notă aparte două transcrieri corale ale cunoscutelor piese instrumentale: „Visare" de Schumann și „Dans țărănesc" de Constantin Dimitrescu.

Formația constănțeană a dovedit cu această din urmă piesă o mare suplețe a vocilor, un ascuțit simț ritmic.

Calități asemănătoare am întîlnit și la două formații bărbătești: Corul sindicatului Combinatului de celuloză și hîrtie din Brăila și Corul Palatului Culturii din Pitești.

Prima formație, sub conducerea dirijorilor Petre Beșchea, Andrei Heinel și Lucian Soancă ne-a înfățișat cîntece de masă, într-o sonoritate convingătoare, inspirată, și „Corul soldaților" din Faust de Gounod.

Corul Palatului Culturii din Pitești, dirijat de Emanoil Popescu a demonstrat prin alcătuirea programului, prin calitățile interpretative largi potențe artistice. De efect au fost piesele: „Victoria" de F. Mahring, „Sîrba" de C. Brăiloiu (cu ritmica ei vioaie), „Serenada" de Heyberger, ca și „Corul haiducilor" din opera „Pană Lesnea Rusalim" de Paul Constantinescu. Ansamblul a sunat amplu, echilibrat, cu o bună dozare a sonorităților, răspunzînd cu promptitudine gesticii sigure și sugestive a dirijorului.

Concertul celor cinci formații a arătat nivelul superior pe care este capabilă să-l atingă viața artistică de amatori.

SILVIAN GEORGESCU

Misiunea cîntărețului de muzică ușoară

În urma Festivalului de la Brașov, s-a reactualizat necesitatea unei culturi muzicale complete, necesitatea unei școli de specialitate. Am spune însă că, înainte de orice, un interpret de muzică ușoară trebuie să aibe temperament, sensibilitate, putere de convingere, puțină voce, nu prea multă, să aibă simțul pauzei și al rubatoului. Cu aceste însușiri abia intervine necesitatea școlii și a culturii muzicale.

Un cîntec este la rîndul lui compus și însuflețit de interpret. El trebuie să-l mlădieze cu glasul lui, după cum îi dictează înțelegerea conținutului. Edith Piaf, Maurice Chevalier, Yves Montand, Charles Asnavour, Oscar

Karlweiss, Marlene Dietrich și alții, au avut și au acel simț care se cheamă „Wespering" (șoaptă) al diseurului, care din păcate începe să piară și cîntecul să aibă altă menire .

De unde vine acel cuvînt „diseur". Diseur, vine de la cuvîntul „dire", care înseamnă pe franțuzește „a spune". Deci „spusul" este și trebuie să fie dominant în interpretarea unui cîntec de muzică ușoară. Pentru aceasta trebuie să existe o libertate a ritmului, oricît de maleabilă ar fi orchestra, oricît de perfectă, și trebuie să relevăm că acompaniamentul orchestrelor noastre la Festivalul de la Brașov a fost de o ținută și execuție excepțională, dar, există un dar... prin însăși compoziția multor bucăți, vocea este tratată nu ca factor ce poate avea un rol creator, liber în mișcările ei, ci printr-un ritm obstinat tratată ca o voce din orchestră. Ori, un interpret care are de povestit ceva, trebuie să poată jongla cu cîntecul. El este chemat să coloreze acest cîntec, să-i dea viață, ori la un ritm care te împinge mai degrabă să dansezi, decît să interpretezi, el se abate de la adevăratul scop și puterea de convingere și motivitate pălește. Un cîntec de muzică ușoară trebuie să treacă printr-o gamă multiplă de culori, de stări sufletești. Mulți din interpreții de muzică ușoară sînt lipsiți de temperament și simț artistic și trag după ei spre a camufla lipsa aceasta spre un dramatism disperat, exasperant și uniform — cîntec după cîntec. Nu numai că acest fel de interpretare are un efect contrar, dar el duce la o plictiseală și monotonie îngrijorătoare.

Mi s-a întîmplat de multe ori să fi ascultat cîntece vieneze, franceze, englezești etc. cîntate de adevărați artiști, care să procure mari emoții artistice. Celebra Frizi Massary în cîntecul beției de un compozitor destul de necunoscut ajunsese să facă din el o capodoperă și ca ea atîția!

Un interpret sau interpretă trebuie întîi de toate să-și citească textul cu mare atenție, să-l interpreteze actoricește, iar apoi să-l asocieze muzical. Astfel cîntecul va căpăta viață și putere de transmitere emoțională. Marcela Russu nu este o cîntăreață, dar cu firicelul de voce pe care-l posedă, a putut interpreta admirabil o serie de compoziții ale lui Henry Mălineanu. Prin culoarea cuvîntului a colorat sunetul, l-a dominat și a creat un tot convingător și emoțional.

Oare nu e și în concepția unor cîntece o greșeală? Nu ar fi de părere compoziorii noștri de muzică ușoară să despartă în două compartimente felul de a întrebuința vocea în compozițiile lor? Una, ca făcînd parte dintr-un instrument de orchestră, care din cînd în cînd să dea cîte o pată de culoare umană, și una în care cîntecul să trăiască numai prin glasul și interpretarea celui care îl mînuiește, acompaniamentul fiind numai un fond pe care interpretul să-și desfășoare toate posibilitățile creatoare. Atunci el va avea o sarcină artistică interesantă care-l va forța să gîndească mai profund, să lucreze fiecare cîntec cu alte mijloace de expresie, așa cum își lucrează un actor rolul ce i se încredințează. Căci menirea unui cîntăreț de muzică ușoară nu reprezintă un divertisment, este cu totul altceva decît eterna plimbare cu microfonul în mînă de la un capăt la celălalt al scenei.

LISETTE GEORGESCU

DIN ȚARĂ

Itinerar artistic în șase județe

Cultura noastră muzicală are o frumoasă tradiție ilustrată prin activitatea desfășurată atît în centre cu renume, cît și în nenumăratele comune, sate și cătune, unde, alături de o poartă frumos ornamentată, de o ie înflorată cu gust, cîntecul a fost dintotdeauna mărturia bogăției de simțire artistică a poporului.

Un popas prin cîteva județe — Arad, Alba-Iulia, Baia Mare, Cluj, Satu-Mare, Sălaj — și tot atîtea orașe ale căror realizări în celelalte domenii de viață sînt larg cunoscute publicului, este în măsură să releve prezența vie a fenomenului muzical multilateral.

Este firesc a rezerva primul capitol manifestătrilor simfonice, acestea polarizînd la nivelul cel mai înalt forțele muzicale ale județului.

TREI TINERI SOLIȘTI LA SATU-MARE

Ca și alte formații similare, actuala orchestră a fost formată la început dintr-un colectiv de amatori, devenind orchestră simfonică de stat încă din anul 1950. Acest fapt a cotribuit în bună măsură la organizarea pe baze noi a vieții muzicale din Satu-Mare și localitățile învecinate (Baia-Mare, Shget, Livada, Negrești, etc.). Dirijorii Alex. Munteanu și Ion Micu (directorul Filarmonicii) cărora li s-a alăturat recent tînărul Cornel Dumbrăveanu, au asigurat o vizibilă creștere valorică a formației tinzînd permanent către o reîmprospătare a repertoriului.

Am asistat vineri 29 martie, în cadrul obișnuitului simfonic, la evoluția a trei tineri soliști.

Pe violonista Victoria Bașta-Ichimescu o ascultasem într-un recital susținut în cadrul Studioului Ateneului, în luna ianuarie. Aprecierile favorabile consemnate cu prilejul acelui recital au fost confirmate și la Satu-Mare în urma interpretării Concertului nr. 2 pentru vioară și orchestră de Serghiei Prokofiev. Tonul plin, fermitatea arcușului, depășirea cu dezinvoltură a dificultăților tehnice evidente ale acestui concert dovedesc din plin seriozitatea muncii unui talent în plină afirmare. Am apreciat în special în partea a doua (Serenada), căldura sunetului, un vibrato fără ostentație, o puternică interiorizare. I-am reproșa unele dureități în partea a treia, unde acordurile intonate în forte au scos în evidență o anume nervozitate care a dăunat cursivității melodice. Executată în afara concertului, dovedind o bună tehnică, Allemanda din Partita în si minor pentru vioară solo de Bach o recomandă pe Victoria Bașta pentru concursul de la Leipzig.

Al doilea solist, violoncelistul Dumitru Moțatu, a interpretat Concentul pentru violoncel și orchestră de Boccherini. Repertoriul său cuprinde peste 12 lucrări concertante, de la preclasici pînă la moderni, din literatura destinată acestui instrument. Posesor al unei bune tehnici, Moțatu este un temperament vulcanic. Uneori însă, datorită impulsivității, tonul său devine dur. Dacă în prima parte nu i se pot aduce reproșuri, în Adagio, deși a dovedit o mare sensibilitate, s-a apropiat mai puțin de calmul

specific părților lente din lucrările sec. XVIII. Ritmul jucăuș al părții a treia a fost mult influențat de nesiguranța orchestrei. Dacă primele flageolete ale cadenței nu au fost prea sigure, ulterior solistul ne-a încîntat prin fermitatea și siguranța atacului dublelor coarde.

Pianistul Albert Györbiro, în vîrstă de numai 17 ani, elev în clasa XII-a a Liceului de Muzică din Timișoara (prof. Viorica Philip), încă de la primele pasaje s-a dovedit posesor al unui ton viguros, dominînd instrumentul. Ritmul precis, jocul briant al sonorităților declanșate, impetuozitatea octavelor în partea finală au ilustrat posibilitățile sale de a deveni un virtuos solist. Au existat desigur și unele inerente decalaje, ce pot fi însă trecute deocamdată cu vederea.

Deși handicapată prin înlocuirea în ultimul moment a dirijorului titular Alexandru Munteanu cu tînărul său coleg Corneliu Dumbrăveanu, orchestra a reușit să învingă greutățile tehnice în Prokofiev, să cînte simplu în Boccherini și să strălucească în Liszt. Alămurile ni s-au părut cel mai bun compartiment. Corzile au cîntat adesea crispat, iar suflătorii de lemn cu un ton foarte mic, precizia ritmică constituind o problemă și în momentul de față.

În general însă, întreaga manifestare, în special prin evoluția celor trei soliști, o consemnăm ca o seară muzicală interesatnă, străbătută de fiorul tinereții.

JUBILEU LA ARAD

În toamna acestui an, melomanii Aradului se pregătesc să sărbătorească un eveniment muzical deosebit: 20 de ani de la înființarea Filarmonicii de stat din localitate. Prin prezența unor oaspeți de prestigiu, soliști sau dirijori, întregul colectiv simfonic arădean a luat contact nemijlocit cu marea artă interpretativă, avînd astfel posibilitatea de a-și însuși tehnică, stil și suplețe orchestrală. Cercetînd pliantul concertelor pe anul în curs nu ne-a mirat programarea unor lucrări acoperind o vastă perioadă, de la Bach pînă la Messiaen și Webern. De altfel, această instituție desfășoară o activitate susținută în ce privește interpretarea muzicii moderne. Iată numai cîteva lucrări executate în primul trimestru: Messiaen — Meditații simfonice, Webern — Șase piese pentru orchestră, Costin Miereanu — Mișcare simfonică, Schoenberg — Supraviețuitorul din Varșovia ș.a. Semnalăm prezența concertelor-lecții cu prezentări și exemplificări, pe înțelesul auditorilor, a concertelor educative săptămînale, precum și stagiunea permanentă din orașul Lipova aflat în al treilea an de existență. Dacă mai adăugăm activitatea membrilor orchestrei pentru susținerea programelor de cameră, a concertelor vocal-simfonice sau a cappella susținute de cor, desprindem concluzii îmbucurătoare cu privire la munca desfășurată de această instituție.

Am păsit în sala de concerte (sîmbătă 6 aprilie) aflată în incinta Palatului de Cultură. Publicul era prezent însă într-un număr descurajator de mic, cu ceva mai mulți spectatori decît totalul instrumentiștilor aflați pe scenă, deși, numărul abonaților depășește cifra 900.

În prima parte a programului, Simfonia a III-a „Dramatica" de Wilhelm Berger a fost redată cam fără relief, mișcările celor patru părți ne fiind diferențiate ritmic. Suflătorii de lemn au cîntat fără precizie în Allegro molto dramatico e serioso, iar alămurile, în aceeași parte, prea puternice, au acoperit aproape compartimentul corzilor. După Allegro moderato în care am remarcat siguranța intervențiilor flautistului Gh. Mureșianu, următoarele două părți au fost cîntate mai omogen, marcînd revenirea orchestrei. Nesiguranța corzilor în pasajele rapide și acute ale părții a III-a a evidențiat un insuficient studiu.

Solistul serii a fost violoncelistul francez Charles Reneau, profesor la Conservatorul din Nissa. El a interpretat Concertul în la minor opus 129 de Robert Schumann, lucrare abordată destul de rar. Stilul său delicat, dublat de o ritmică adecvată, ne-a dezvăluit prezența agreabilă a unui bun tehnician. I-am reproșa totuși unele impurități de ton în registrul acut și cîteva atacuri nesigure în cel mediu (partea I-a). În schimb, pasajele lente au fost pline de căldură, vibrato-ul bine evidențiat (partea a II-a), ca și execuția aproape perfectă a dificilei cadențe finale.

Execuția Simfoniei nr. 39 în mi bemol major de Mozart, ca de altfel toată muzica maestrului de la Salzburg, nu lasă loc echivocurilor, o bună interpretare ne fiind posibilă fără o temeinică stăpînire a tehnicii, suplețe în execuție, finețe și promptitudine în identificarea stilului. Instrumeniștii arădeni deși posedă bune însușiri tehnice, s-au apropiat prea puțin de stilul mozartian, oferindu-ne o execuție aproape școlărească. A dirijat Nicolae Brînzeu.

„MAM-ZELLE NITOUCHE" LA BAIA MARE

Încă de la crearea sa (1959), Ansamblul de stat de cîntece și jocuri din Baia Mare, păstrător al comorilor autentice din această renumită zonă folclorică, s-a dovedit un colectiv artistic de nădejde, îndrăgit de-o potrivă de spectatorii băimăreni cît și de cei din celelalte localități ale județului. Etalîndu-și potențele interpretative și în alte sfere decît în cele ale spectacolului folcloric, de curînd, acest colectiv a oferit o reușită reluare a operetei Mam-zelle Nitouche, aparținînd clasicului francez al genului Florimond Hervé.

În Denisa, micuța nostimă și mincinoasă „Domnișoară Vulpe" Maria Popa, a cucerit publicul, impunîndu-se ca prezență scenică și vocală. Celestin-Floridor în persoana lui Mircea Graur s-a conturat plin de dinamism.

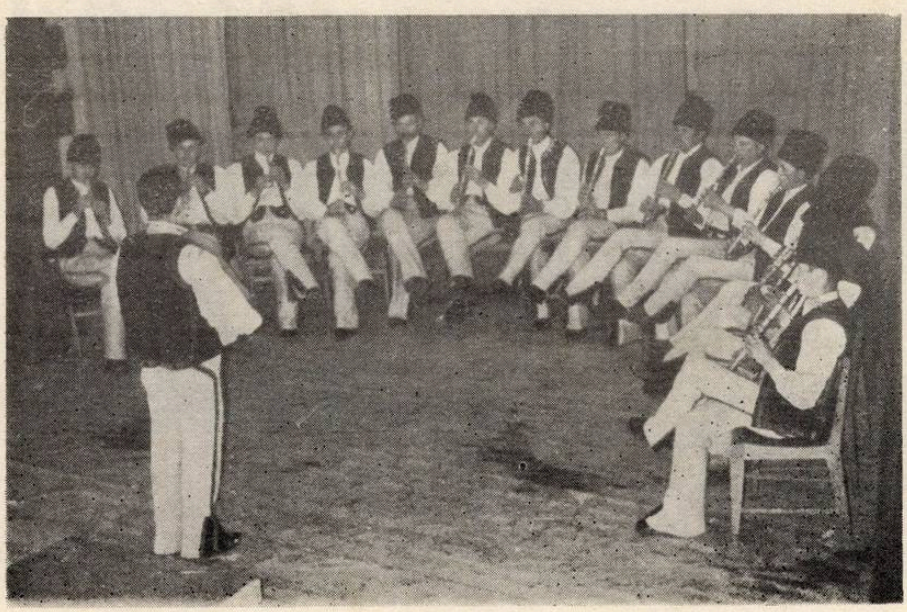
Semnalăm apariția studentului Nicolae Simulescu (Loriot) pentru însușirile sale vocale și actoricești, Gheorghe Bondrea în spumoasa partitură a „îndrăgostitului scăpătat" este mai degajat în duete. În rolul ingrat al colonelului, Victor Ionescu, după un început timid, a găsit resurse actoricești care i-au permis să se apropie de nivelul cerut de personaj. De asemeni Iosif Buksz a constituit un „regizor de culise" plin de umor, omniprezent, cu soluții dintre cele mai năstrușnice, desvoltîndu-și înnăscutele calități de mim. I-am recomanda atenție în ce privește dicțiunea. Celelalte roluri au fost realizate de Ecaterina Sandu, Adriana Severin, Viorel Balota, Ștefan Mărcuș ș.a.

Apreciem de-o potrivă corul fetelor din pension cît și pe cel al ofițerilor, pentru cizelarea și acurateța execuțiilor. În ambele cazuri reliefîndu-se migala repetițiilor și dorința pentru o cît mai temeinică însușire a partiturii. Nu același lucru putem spune despre tabloul coregrafic din actul II (coregrafia Emil Popescu) aproape total nepus la punct, nesincron, greoi și lipsit de viață.

Moment din Spectacolul „Anotimpuri"
(Ansamblul din B. Mare)

Sanda Sîntu

Corul bărbătesc din Almaş



Formaţia de fluieraşi a Căminului Cultural din Comuna Buciumi.

Generaţii de fluieraşi din jud. Sălaj

Cei mai tineri dansatori ai Căminului Cultural din Agriş-Sălaj

Corul Şcolii Profesionale Construcţii-Montaj Nr. 1 din Bucureşti

Orchestra condusă cu nerv de Gheorghe Velea a sunat curat, omogen, cu grijă pentru detaliu.

Asemenea manifestări, cu condiția de a păstra un echilibru și un paralelism echitabil și de calitate, chiar dacă sînt abordate de către membrii ansamblurilor folclorice, nu pot dăuna nici interpreților și nici spectatorilor. Dovadă faptul că, nu peste multă vreme, vom avea prilejul să asistăm la o interesantă experiență: premiera operei populare „Pintea viteazul" (muzica — Filaret Barbu, scenografia — Vida Geza, libretul — Ludovic Brukștein).

O PROBLEMĂ MULT DISCUTATĂ: MUZICA UȘOARĂ

Talente autentice se află din belșug în masa artiștilor amatori din case de cultură, cluburi, cămine culturale. Descoperirea lor la timp trebuie efectuată cu aceeași intensitate pe întreg teritoriul țării.

În multe județe au fost inițiate astfel de acțiuni, ca de pildă cele sub formă de concursuri la Cluj și Arad, o adevărată trecere în revistă a forțelor artistice amatoare.

Din păcate însă, în celelalte județe vizitate (unele ca Sălajul și Alba-Iulia, lipsite de condiția organizatorică necesară), Satu-Mare, Maramureș, activitatea în domeniul muzicii ușoare în general și pregătirea profesională a soliștilor și membrilor orchestrei în special, se face empiric, la bunul plac și în funcție de cunoștințele „dirijorului", cu programe improvizate, aproape total neșlefuite, fără o grijă pentru omogenizare, fără o pronunție corectă a textului, a intuirii sensului frazei muzicale, etc. Mai precis, în momentul de față muzica ușoară cu tot avîntul nestăvilit al tinerilor către acest gen — în majoritatea județelor are o soartă „tristă", nici pe departe putîndu-se vorbi de calitate, zbătîndu-se neputincioasă la coada celorlalte acțiuni și activități artistice. În cluburile sindicale vizitate nu a fost inițiat măcar un singur cerc de „prieteni ai muzicii", formă atractivă, cu rezultate imediate dacă este bine organizată și condusă cu pricepere.

La Clubul Uzinei metalurgice „Cugir", activează o formație de muzică ușoară cu soliști vocali, instruită de un om inimos și priceput Alexandru Teretea. El înregistrează pe bandă de magnetofon melodiile lansate în premieră la radio sau televiziune, pe care apoi le transcrie, orchestrîndu-le pe profilul formației; desfășoară cursuri de vocalize cu soliștii. Este deasemeni de menționat formația de estradă a Casei de cultură a studenților din Cluj, condusă de Gabriel Mărgărint, unde s-au afirmat soliști ca surorile Sîntu, Octavian Cadia. Am luat cu satisfacție act de calitățile vocale ale elevei Maria Stuparu care activează în cadrul Casei de cultură a Sindicatelor din Baia Mare, de manifestările celor două orchetsre formate din elevi ai Școlii populare de artă și Liceului nr. 1 din aceeași localitate etc.

La insistentele solicitări ale publicului, ale tineretului dornic să se afirme, aproape în fiecare club sindical activează o formație orchestrală, soliști vocali și instrumentiști, se manifestă fie sub formă de concerte, sau oferind mici spectacole de estradă. Cu atît mai mult, este necesar un sprijin artistic competent cu cît aceste spectacole sînt fragile sub aspectul calității, întocmite în pripă, necizelate, cu texte desuete (vezi simulacrul de spectacol „Parada modei" la Casa de Cultură a Sindicatelor din Baia Mare), stereotipismul și bunul plac instaurîndu-se comod, dar din fericire nu iremediabil.

MUZICA ÎN ȘCOLILE PROFESIONALE

Am fost martori în sala de festivități a Liceului „Dr. Petru Groza" din Capitală (majoritatea școlilor noi au fost concepute din păcate fără astfel de săli) a unei adevărate reuniri a „primăverii muzicale", faza pe Municipiu a Concursului corurilor școlilor profesionale.

Școlile profesionale, tehnice și liceele industriale din Capitală au „tonul", aducînd în scenă într-o singură zi 27 de formații (corale á cappella sau cu acompaniament orchestral redus, format din instrumente de coarde ciupite și acordeoane, grupuri folclorice etc.), angrenînd peste 3 000 de elevi. Dintre acestea s-au detașat în mod deosebit Corul Grupului școlar Construcții-Montaje nr. 1 condus de prof. Stelian Bucur, al școlii I.S.R.M. dirijat de Mircea Gorgos, formația folclorică a Grupului școlar poligrafic „D. Marinescu", instruită de prof. V. Nicolescu, Școala profesională „Dîmbovița", Liceul industrial al P.T.T.R.

Ne-am interesat de stadiul activității artistice desfășurată în țară în cadrul școlilor profesionale, liceelor agricole, industriale, economice etc. Am constatat rezultate frumoase la Sighetul Marmației, Zalău, Turda, Satu-Mare, Cluj sau Arad.

Elevii Grupului Școlar profesional din Sighet organizează seri ale tineretului, evocări muzical-literare ale personalităților artistice, cenacluri etc. De asemenea soliștii școlii în colaborare cu corul Liceului pedagogic susțin diferite manifestări artistice. O excepție în județul Sălaj, puțin activ pe acest tărîm o prezintă Școala profesională din Simleul Silvaniei care a prezentat o serie de spectacole sub formă de concurs, montaje literare, concerte de muzică populară și ușoară, dansuri populare specifice bogatei zone folclorice a Sălajului, sau tablouri coregrafice cu gimnastică ritmică. Sportul, muzica și dansul și-au dat întîlnire și în Com. Ciumbrud — jud. Alba. Corul Liceului Agricol a obținut premiul I pe raionul Aiud. Nici echipele de dansatori și sportivii nu s-au lăsat mai prejos.

Este deasemeni eficientă activitatea artistică desfășurată în numeroasele școli profesionale din județul Satu-Mare (Șc. de construcții, Șc. forestieră, Șc. de meserii, Grupul Școlar Unio, Șc. auto, liceele agricole și industriale ca și cel economic), angrenate pînă nu de mult într-un interesant concurs cu premii, înglobînd numeroase discipline (cor, recitări, orchestre și soliști de muzică populară și ușoară, brigăzi, dansuri etc.). Menționăm: premiul special al juriului pentru cea mai bogată activitate cultural-artistică și premiul I pentru montajul „Nuntă Maramureșană", obținute de Liceul agricol, sau un alt premiu special acordat elevului Ludovic Bodi, de la Șc. de meserii, pentru activitate multiplă și de calitate (a evoluat în toate formațiile atît ca instructor cît și ca interpret).

SPERANȚE DE ÎNVIORARE A MIȘCĂRII CORALE DE AMATORI

Pe meleagurile însorite ale județelor Maramureș, Sălaj, Satu-Mare, Alba-Iulia, Cluj și Arad, am întîlnit nu de puține ori muzica corală la loc de cinste, execu-

tată cu plăcere. Am ascultat coruri cu activitate măsurată în multe decenii, „meserie" perpetuată din tată în fiu, repetiții la care coriștii se adunau în timp record, ca la o chemare de bucium, reconstituind adevărate reuniuni de cîntări, dovedindu-se demni urmași ai celor de pe vremea lui Vidu, Dima, Muzicescu și Kiriac. Ce e drept am intîlnit spre regretul nostru și lîncezeală, dezinteres în special din partea celor care conduc, care ar trebui să mobilizeze, să încurajeze arta corală.

Din noianul celor văzute în vizita noastră vă relatăm mai întîi „trista poveste a unui cor Madrigal" și a unui „palat în paragină".

Faptele s-au petrecut la Sighetul Marmației. Era în ajunul Concursului al VIII-lea al formațiilor artistice de amatori. La indicația „centrului", inimoșii organizatori locali ai acestei populare manifestări, auzind că este la modă în zilele noastre corul Madrigal, au hotărît înființarea unei asemenea formații prin desființarea celei vechi clădite cu migală, la care participau „fără a fi mobilizați" 120 cadre didactice. Și-au lăsat coriștii minunatele lor costume la naftalină, îmbrăcîndu-le pe cele ale unei epoci uitate de vreme. A fost nevoie de multă sudoare pentru trecerea la vocalize pretențioase, la părăsirea stilului vocal moștenit din tată în fiu. Oamenii, ambițioși din fire, au muncit cu rîvnă însușindu-și într-un timp record noile deprinderi interpretative, ca niște adevărați îndrăgostiți de arta cîntului coral, — obținînd premiul I la faza regională, deci, cu drept de a participa la finala de la Cluj. Dar necazul abia acum începe. Organizatorii de la București hotărîrd subit ca Madrigalul sighetean să nu mai participe la finală din diverse motive, au exclus formația din liste, așa că... Iată în cîteva cuvinte „soarta scurtă și tristă a unui Madrigal". Din fericire de curînd corul și-a reluat activitatea. Costumele de epocă se vor odihni probabil acum la naftalină, spre o duioasă aducere aminte, sau poate, pînă cînd cineva cu idei „năstrușnice" va pune din nou pe tapet problema formării unui cor Madrigal.

În ceea ce privește Palatul, acesta există, e măreț, construit masiv, gata să mai înfrunte secole. Paragina de care vorbeam — tot din lipsă de fonduri — se află la interior, pe pereții murdari și golași, lipsiți de ori ce urmă de ornament, uși nevopsite și geamuri sparte, tencuială dărîmată, o „răceală" neospitalieră care te întîmpină de la intrare, însoțindu-te prin toate sălile (și sînt multe și spațioase), chiar și prin cele de muzică cu piane hodorogite, sau în cele de pictură și sculptură, toate în folosința Școlii populare de artă și a Casei orășenești de cultură. Fără să vrem ne-au venit în minte cuvinte dăltuite, auzite din moși strămoși, transpuse și în cîntec, dar de care forurile din Capitală n-au dorit să țină seamă: „Cîtu-i Maramureșu, nu-i oraș ca Sighetu"... Sîntem convinși însă că nu peste multă vreme noua conducere administrativă județeană și locală vor face ca aceste minunate cuvinte să strălucească pe frontispiciul interoir al Palatului, căruia orice vizitator este tentat să-i deschidă ușile, dar, dorește să găsească o concordanță între interior și trăinicia zidurilor exterioare.

De la marginea țării coborînd spre interior în județul Cluj, poposim la sediul frumosului Club al „Industriei sîrmii" din Cîmpia Turzii. Pînă nu de mult aci funcționa o puternică formație corală mixtă de 120 de persoane, în prezent aflîndu-se pe cale de desființare, după cum ne relata președintele Com. Sind. Constantin Cosciuc: „După Concurs nu s-au mai ținut repetiții. Responsabilul cultural al sindicatului și directorul clubului nu se preocupă de soarta corului, de mobilizarea acestuia la repetiții, fiind de părere că activitatea corului este *nerentabilă*. S-a hotărît așa din senin înființarea provizorie a unui cor bărbătesc. „Corul nostru — ne relata electricianul Cornel Crișan, corist cu o vechime de peste 22 de ani — a interpretat lucrări de prestigiu (La șezătoare de Tiberiu Brediceanu, opereta „Ana Lugojana" de Filaret Barbu ș.a.), coriștii ar veni în continuare cu plăcere la repetiții". Și mai este o problemă, aceea a actualului dirijor, care în momentul de față este depășit de nivelul artistic al coriștilor. Regretăm că nu s-a găsit soluția pentru venirea unui absolvent al Conservatorului din Cluj, care ar putea să ducă mai departe activitatea corală de aci. Am folosit acest exemplu deoarece, deși la distanță, este identic cu cel de la Sighet, adică desființare și înființarea altui cor, fără a se ține seama de dorința oamenilor, de faptul că pe aceste meleaguri există o puternică tradiție corală. De altfel există promisiuni din partea organelor județene că se vor lua măsuri grabnice de îndreptare a lucrurilor. Ar fi într-adevăr păcat să se destrame activitatea unei puternice formații corale de amatori pentru simplu motiv că nu este *rentabilă*. Din păcate această boală se dovedește cronică. Și la Zalău, președintele vechiului consiliu local sindical, Ștefan Marian a desființat corul sindical de la întreprinderea „Steaua Roșie" format din 120 de persoane dirijat de inimosul Ștefan Bodiș! Și aici însă am fost asigurați de noua conducere a sindicatelor că se vor depune toate eforturile pentru alcătuirea pe bază de selecție a unei puternice corale județene model.

În afara acestor aspecte nedorite, am întîlnit altele, demne de toată lauda, care ne întăresc convingerea că mișcarea corală din țara noastră nu numai că nu va păli sau dispare, dar că ea se va putea menține într-o lumină vie, chiar strălucitoare!

Astfel este de remarcat activitatea desfășurată de Corul Sindical mixt al Uzinei de strunguri și Corul feminin „Confecția" din jud. Arad, Corul din Com. Finteușul Mare (Maramureș) dirijat de țăranul cooperator Roman Sadoveanu împreună cu învățătorul Gheorghe Pop, formația corală din Carei, Corurile din Comunele Micula (format din bătrîni țărani cooperatori), Mediesul aurit sau din Satul Boghiș unde activează o formație cu peste 120 de persoane (toate în jud. Satu-Mare), ș.a.

Dar ceea ce ne bucură pe deplin și dorim să consemnăm fără rezerve sînt entuziastele promisiuni, ce vor deveni fără îndoială înfăptuiri, de înviorare a mișcării de amatori manifestate în special în județele nou înființate. Așa de pildă în jud. Sălaj se preconizează reactivizarea formației corale din Bucium care activează de 40 de ani sau a Corului din Cămăr vechi de 80 de ani, prin sărbătorirea și invitarea la acest jubileu a tuturor generațiilor de coriști și dirijori care au activat de-a lungul anilor în aceste formații. „În jud. Satu-Mare — ne spunea prof. Ion Micu, Președintele Comitetului pentru Cultură și Artă — avem nevoie de formații valoroase, nu hibride; mai bine mai puține și de calitate, păstrătoare de nădejde a tradițiilor noastre corale. De aceea avem în vedere constituirea a trei mari corale model în orașele Satu-Mare și Carei și în Com. Micula,

bineînțeles ținînd cont de forțele existente". Așa cum ne relata prof. Aurel Martin, Președ. Comit. pentru Cultură și artă, „în jud. Arad se vor reactiviza în cel mai scurt timp corurile cu veche tradiție în Comunele: Vînători, Simand, Socodor, Grăniceri, Dieci, Răspig ș.a. O inițiativă în același spirit este aceea a județului Maramureș de a relua o veche tradiție ce datează din anul 1880, aceea a reuniunilor corale de cîntări și datini, organizată anual în satele situate în zona Țării Chiouarului: Finteuș, Somcuța, Ardusat, Borlești, Mogoșești ș.a.".

De altfel în toate județele vizitate începutul a fost făcut, prin inițierea unor festivaluri ale cîntecului, jocului și portului, la care și-au dat concursul toate forțele artiștilor amatori, o adevărată trecere în revistă a potențialului existent, de la care urmează să se ia o serie de măsuri concrete, ca cele semnalate mai sus, menite să ducă în final, la cooperarea cu toate județele pentru reînviorarea mișcării corale de amatori de pe întreg cuprinsul țării.

CONSTANTIN RĂSVAN
CLAUDIU NEGULESCU

RECENZIE

„Cvartetele de Beethoven" de Tudor Ciortea

Creația de cvartete de coarde a lui Ludwig van Beethoven poate fi asemuită cu o unică și gigantică piramidă. Ultimele trepte — marile cvartete și totodată minuni ale lumii sonore — se ridică atît de sus în înaltul gîndirii umane încît solicită rațiunii și simțirii o adîncă pătrundere în acest univers de neasemuită forță, măreție și splendoare. Pe tărîmul cvartetului de coarde, ele sînt etaloane ultime, neîntrecute și fără egal, măsura perfecțiunii prin noblețea și profunzimea problematicii, prin complexitatea derutantă și desăvîrșirea formei.

De fapt, în imensitatea literaturii muzicale, ultimele cvartete de Beethoven reprezintă singura constelație aureolată de nimbul legendei. Treptat, de-a lungul unui secol — în special începînd cu investigațiile lui Richard Wagner — cunoașterea s-a apropiat de aceste capodopere, analiza fenomenologică adîncindu-se și încropiindu-și tradiția ei.

Interpretarea filozofic-literară a făcut ca sfera legendelor țesute în jurul unor puncte probabile de sprijin să se lărgească continuu, clarificînd sau învolburînd unele aspecte. Însă în multe cazuri nici analiza strictă, de structură, nu a dus la o perfectă concordare a rezultatelor, mai cu seamă în explicarea formelor constitutive, particulare în alcătuirea lor.

Astfel, opera beethoveniană destinată cvartetului de coarde, în ansamblul ei și în special „ultimele" lucrări constituie o temă mereu vie, atrăgătoare dar de excepțională greutate, cu atît mai mult cu cît se menține veșnic actuală.

Dispunem astăzi de o excelentă exegeză românească asupra acestui ansamblu de probleme: CVARTETELE DE BEETHOVEN, proeminentă contribuție la pătrunderea și înțelegerea universului beethovenian, realizată de compozitorul TUDOR CIORTEA.

Monografii de acest gen se scriu numai cu nemăsurat entuziasm și deplin devotament pentru o înaltă cauză, cu acea rară capacitate de a urmări — prin prisma unei cunoașteri integrale — mulțimi de elemente ce converg la statornicirea unor opere desăvîrșite de artă.

Cvartetele de Beethoven de *Tudor Ciortea* reprezintă o succesiune de capitole — tablouri vii, edificatoare, dinamice și bogate în idei, un șir coerent și progresiv de analize pliate pe dimensiunile și problematica cvartetelor beethoveniene, analize de structură, adesea cu implicații estetice și sociale. Mai mult, însăși „Epoca de aur" a cvartetului clasic, variantele tipologice ale cvartetului clasic ca gen precum și întreaga ambianță vieneză prind contururi precise în capitolul introductiv, intitulat: *Preliminarii și perspectivă.* În fond, Tudor Ciortea schițează aici evoluția gîndirii muzicale și a genurilor camerale începînd cu zorii secolului al XVII-lea, cu scopul de a înlesni cititorului o cît mai precisă orientare în analele stilurilor muzicale. Primul capitol se poate asemui cu o mult măiestrită și scînteietoare Passacaglie, unde tema coordonatoare, încorporată în policrome polifonii, străbate pretutindeni cu evidență și forță. Tema salbei de variațiuni este cvartetul beethovenian, în complexitatea aspectelor aferente. După luminarea premizelor de ordin istoric, intrarea în miezul esențelor specifice cvartetelor beethoveniene se face nemijlocit și firesc.

Lucrarea compozitorului Tudor Ciortea — cuprinzînd în partea ei analitică întreaga creație de acest gen a lui Beethoven — reprezintă o contribuție de valoare la cunoașterea acestui tezaur. Rod al unor investigații minuțioase, de rigoare științifică, rezultat final al unor îndelungate reflecții și comparații, propunînd deopotrivă o seamă de soluții noi și originale în interpretarea fenomenelor, monografia aceasta își cîștigă un loc ferm în rîndul celor mai bune cercetări muzicologice de acest gen, ivite pînă în prezent în lume.

Autorul adoptă în primul rînd o *poziție obiectivă* față de cvartetele supuse *analizei de structură,* relevînd starea intimă a substanței sonore, sensurile ei și întregul complex de potențe și virtualități înmagazinate în ea, depistînd felul de a fi al muzicii prin prisma contextului dat. Legendele, interpretarea poetizantă și latura anecdotică sînt lăsate la o parte. Sursa primă rămîne partitura, textul muzical iar scopul principal este *pătrunderea formei muzicale în ansamblul și detaliile ei.* De aici rezultă apoi sintezele comparative, stabilirea elementelor comune, prezente în ciclurile de lucrări. Această poziție obiectivă — tăios exprimată — este aici cu atît mai necesară cu cît lucrarea — prin metodologia aleasă — se conturează drept o analiză științifică cu o evidentă finalitate didactică și, într-un sens mai larg, drept un compendium de analize de formă muzicală.

În centrul atenției se situează macrostructura și microstructura formei. Ceea ce reclamă un deosebit interes, este urmărirea îndeaproape a motivicii beethoveniene, a tehnicii de stabilire a unor pregnante nuclee tematice cu implicații asupra întregului melos din interiorul unei lucrări — de pildă

în analiza cvartetului opus 95 — sau în interiorul unui ciclu. Elocventă în acest sens este concepţia originală asupra triadei opus 132, 130 şi 131, precum şi demonstraţia ipotezei.

Analizele cuprinse în acest volum denotă un exemplar grad de tehnicitate, de dorit în muzicologia românească. Cuvîntul înaripat, observaţia penetrantă şi simbolul sonor menit să întărească ideea expusă şi propovăduită cu sobrietate şi distincţie, se unesc într-o unitate organică, pe deplin convingătoare. Fără îndoială, cartea presupune un nivel apreciabil de cunoaştere, adresîndu-se în primul rînd muzicianului, apoi celor ce doresc să pătrundă mai adînc în tainele discursului muzical. Astfel, pentru mulţi, cvartetele de Beethoven — şi în special cele tîrzii — nu vor mai fi „cărţi cu şapte lacăte". Şi acest lucru înseamnă mult, mult de tot. La acest lucru ajută şi terminologia unitară, clară, modernă, didactică şi totodată artistică. La fel, moştenirea istoriografică, folosită cu zgîrcenie dar cu fidelitate, comentată critic, ajută la stabilirea cadrului, avînd însă doar o funcţie complementară. Tudor Ciortea, preocupat de cristalizarea unor adevăruri, stăpîneşte un limbaj muzicologic şi mai cu seamă literar aparte, sugestiv şi impregnat cu expresii ce dau viaţă şi culoare analizei, mai aridă prin natura ei. În ciuda caracterului pronunţat obiectiv al investigaţiei, interpretarea literar-subiectivă se manifestă totuşi, în folosul lucrării, ca de pildă în analiza finalului din Cvartetul opus 18 Nr. 6, „surpriza greu de catalogat în sertarele ciclului tradiţional".

Forma beethoveniană — şi mai cu seamă în domeniul cvartetului de coarde — este deosebit de complexă şi derutantă. Propriu-zis, unele părţi pot fi supuse din punct de vedere arhitectonic unor interpretări diferite. Beethoven a tins de multe ori şi în stadii succesive spre o întrepătrundere de forme — probabil sub influenţa lui Mozart, autorul novatoarelor simbioze de principii de formă : sonată-fugă. În trecut, analiştii au căutat să încadreze muzica beethoveniană prea mult în clişee rigide, preexistente, apriorice şi în consecinţă amorfe. Autorii moderni au deslușit din ce în ce mai mult elementele proceselor fine de întrepătrundere şi lărgire a conceptelor de formă muzicală, înţelegînd unicitatea plasmei sonore, statornicită prin voinţa creatoare a compozitorului într-un cadru adecuat dar implicit particularizat, determinat printr-un ansamblu de funcţiuni şi deveniri proprii ideilor ordonatoare. În ultimă instanţă, însăşi trăsăturile generale şi cele particulare de ordin stilistic, infinit nuanţate şi nuanţabile, se definesc astfel cu vigoare. Pe acest drum merge şi Tudor Ciortea, afirmînd o viziune unitară, întemeiată şi susţinută prin experienţa pedagogului şi intuiţia compozitorului. În lumina unor premize distincte de interpretare, concluziile pot diferi, ceea ce nu infirmă valoarea lor.

Precizările cu privire la forma unor părţi (mai cu seamă mediene) mult discutate — Riemann, d'Indy, Altmann, Ratz, Kerman, Mahaim şi mulţi alţii — prezintă astfel un deosebit interes şi includ soluţii originale. În această ordine de idei, remarcabile sînt de pildă obiecţiile formulate faţă de schema propusă de Erwin Ratz referitoare la partea a doua din Cvartetul opus 59 Nr. 1, ca şi alte luări de poziţie de această natură.

De asemenea se cuvin subliniate incursiunile fructuoase în relaţiile de tip modal, realmente existente în melosul cvartetelor. În chip particular aceste aspecte — mult neglijate în muzicologia anterioară — sînt îndeaproape urmărite, puse în evidenţă, stabilindu-se funcţia şi importanţa nucleelor şi inflexiunilor modale pe planul intonaţiei, al devenirii discursului muzical în complexitatea factorilor constitutivi.

Sub aspectul forţei de captare a interesului, al participării nemijlocite şi dinamice, al dialogului între autor şi cititor, analizele acestui volum merg în „crescendo", de fapt în concordanţă de amplificarea progresivă a problematicii. Astfel, din punct de vedere axiologic, cu greu pot fi stabilite aici trepte într-un continuum meditat cu ardoare, ierarhii pe făgaşul capitolelor ce epuizează raza cîte unui cvartet beethovenian, fiecare în fond un roi de stele guvernat de legi proprii. Punctul culminant — sînt înclinat a spune : culminaţia prelungită şi aşteptată în urma acumulărilor şi dezvoltărilor anterioare — reprezintă cu certitudine *exegeza marii triade*, opus 132, 130 şi 131. Valoarea analizei şi documentaţiei constă aici mai cu seamă în aprofundarea şi reliefarea *motivelor-teze*, cauza unităţii organice şi a diversităţii fără precedent în analele muzicii, afirmate de Beethoven în introducerea lentă — Assai sostenuto — la prima parte — Allegro — din Cvartetul în la minor, opus 132, cît şi în depistarea prezenţei şi a metamorfozelor acestor motive în interiorul triadei. Aici se cristalizează şi ideea vehiculării conştiente — acreditată astăzi — a unor intervale prime, fundamentale, funcţional înzestrate cu semnificaţii precise, şi totuşi polivalente, prin constelaţiile şi natura momentelor, greu determinabile în întregime, în care apar. Tocmai această fenomenală dialectică aprinde de fiecare dată făclia pasiunii în cercetarea textelor beethoveniene, impune eşafodarea unor teoreme, popasuri în drumul cunoaşterii desăvîrşite.

Muzicologia românească înregistrează astfel prin lucrarea compozitorului Tudor Ciortea o contribuţie originală, valoroasă şi mult aşteptată, la o problematică de interes universal, contribuţie ce se poate afirma oriunde în lume prin rigurozitatea ştiinţifică a investigaţiei şi frumuseţea limbajului, vehiculat cu vervă, eleganţă şi sobrietate caldă, prin ţinuta academică a întregii prezentări şi claritatea exemplelor foarte numeroase.

Grăitoare sînt reflecţiile prin care Tudor Ciortea încheie şirul expunerilor sale, deoarece acest epilog însumează în vibrante imagini şi cuvinte întreaga viziune a autorului : „Ceea ce a însemnat moştenire de veacuri de tradiţie, s-a condensat şi precipitat prin geniul lui Beethoven, într-o substanţă sonoră cu noi expresii, ale unor adevăruri care îndrumă şi astăzi destinul muzicii universale. Niciodată în istoria muzicii nu a străbătut din fiinţa unei personalităţi atîta forţă de luminare peste veacuri de cultură. Şi în această reverberare, pornită din focarul geniului, ciclul său de cvartete constituie opera sa cea mai caldă, cea mai intimă, cu luciditâţi care scapără de înţelesuri, dar şi cu străfunduri încă neînţelese. Îndeosebi ultimele sale cvartete pun şi astăzi la încercare atît pe interpreţi cît şi pe auditori. În zarva cu care se agită în prezent problema viitorului muzicii culte, socot că nu am putea găsi un sprijin mai bun de orientare decît prin cunoaşterea şi înţelegerea cît mai adîncă a acestor lucrări, unice în literatura universală a muzicii de cameră."

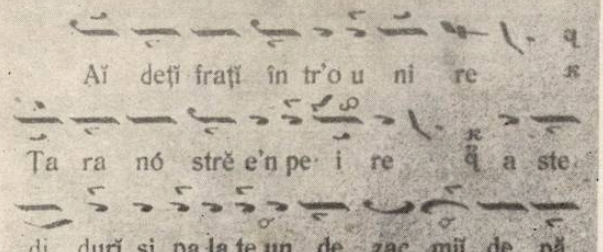
WILHELM BERGER

Marşul de la 1848.

— CUVINTE DE CATINA —

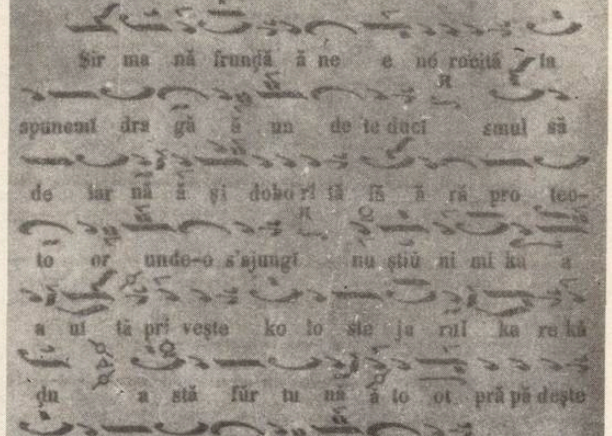
Melodia comunicată de B. Iorgulescu fost Director al Liceului din Buzĕŭ.

Glas al 5-lea



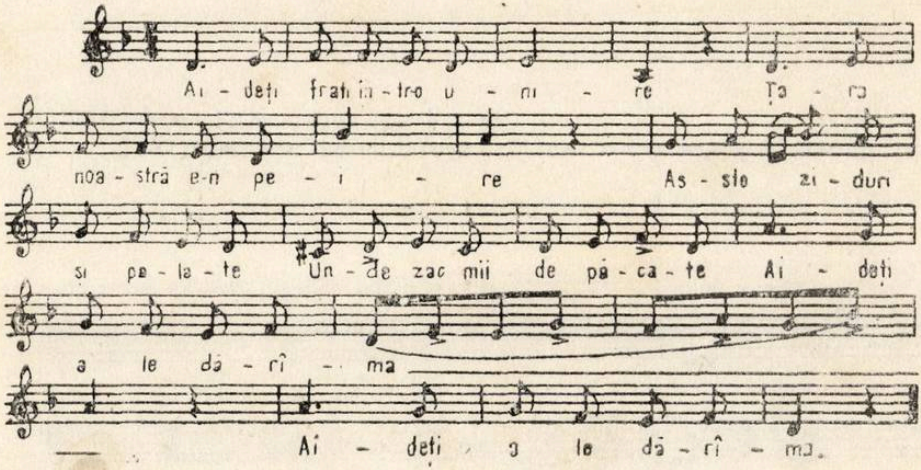
LA ROMANIA

Dupe căderea revoluţiunei din 1848 modul ai 6-lea Pa



D'atunci înkóce sûnt jucărie'

MARȘUL DE LA 1848



Vauziți în piață larmă
Dați năvală-n mîini cu armă
Căci soldatul ne ajunge
Baioneta ne străpunge
Dați de-o vrea și el să dea (bis)

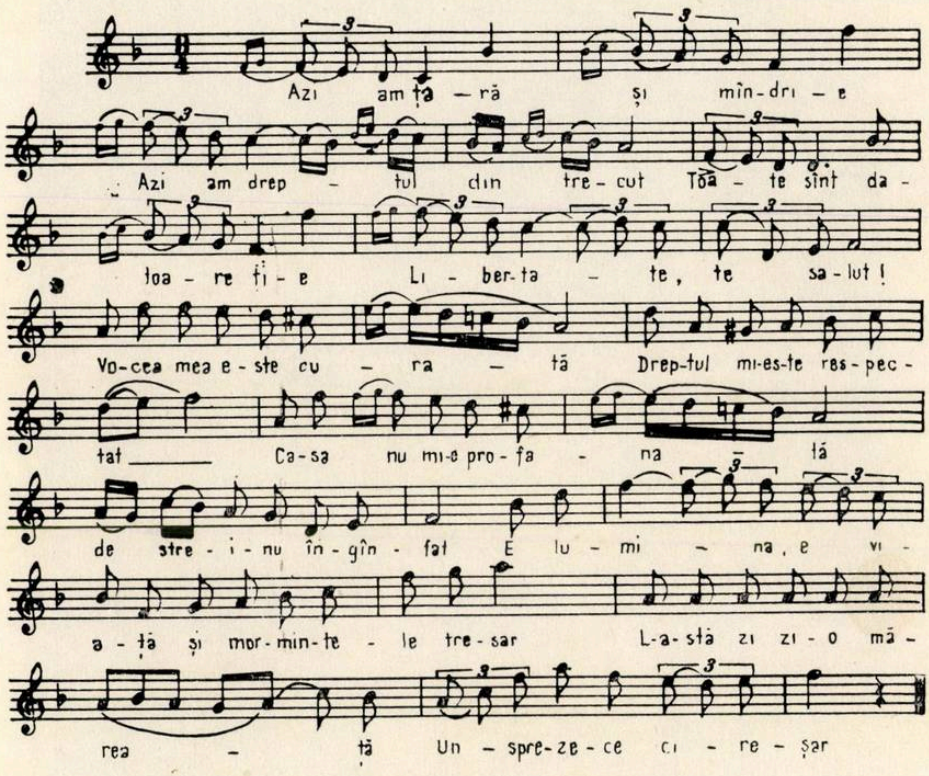
Destul fiarele ne strînge
Și robia-n vatră plînge
Inima mi se-npetrește
Fierea mi se amărăște
Morți mai bine-ar fi să fim (bis)

Însă patria ne cere
Printr-un suflet de durere
Decît viață-ndelungată
Sub robia rușinată
Cu-arma-n mînă să perim (bis)

Fraților, să n-aveți milă
Dați în cei ce ne fac silă
Vă ia plugul, arătura
Boul chiar din bătătură
Parc-arfi un drept al lor.

Versuri de Ion Catina publicate în „Pruncul Român" an I nr. 10 din 8 iulie 1848 p. 40
Muzica manuscris (din biblioteca personală) scris între 17 aprilie - 17 august 1888 de Ion Goiceanu din Goicea Mică - Balta - Dolj. Vezi și „Colecțiuni de cîntece naționale, bătrînești și călugărești 'aranjate pe muzică orientală de N. Severeanu Buzău 1904 pp. 45-47 melodie (identică cu cea din mss. Goiceanu) comunicată de B. Iorgulescu fost director al liceului din Buzău.
Transcrierea din notația orientală în notația modernă: Sebastian Barbu - Bucur

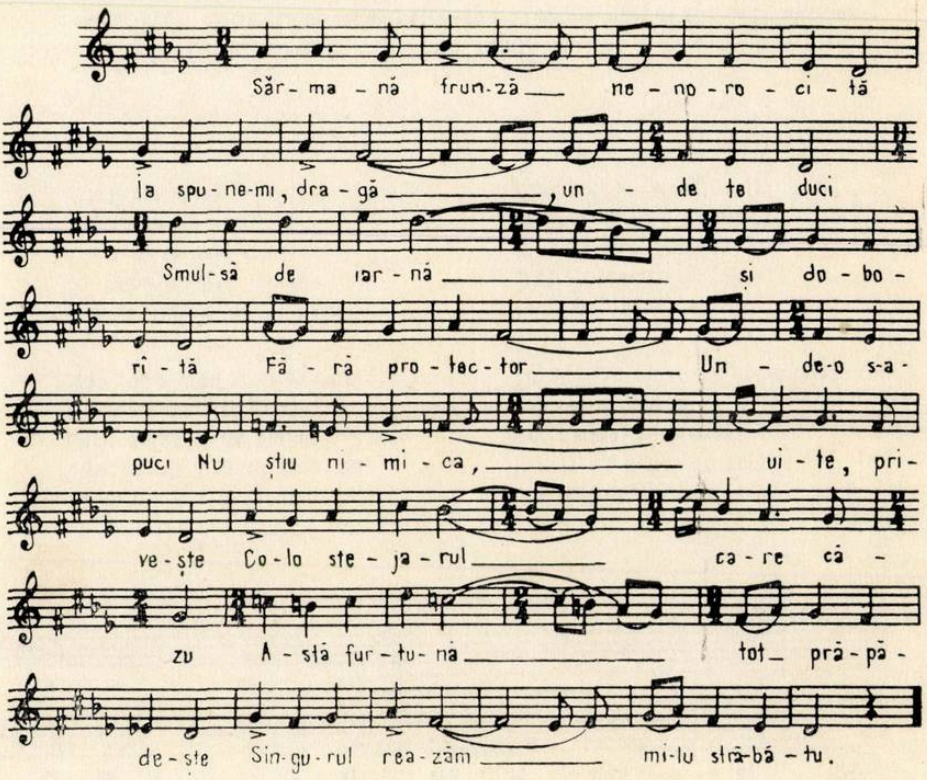
UNSPREZECE CIREȘAR



La astă zi născuși în lume și cu tine a răsărit
Natia ce n-avea nume Romănia s-a numit
La suflarea ta divină un popor a renăscut
Tie țară se închină, libertate te salut!

Oprea Demetrescu „Imnuri și cîntece religioase, morale, patriotice, naționale, istorice și populare" Rîmnicul Vîlcei 1874 p. 62-63.

LA ROMANIA



Oprea Demetrescu, Imnuri și cîntece religioase, morale, patriotice, naționale, istorice și populare" Rîmnicul Vîlcei 1874 p. 57-58.

Cuprinsul

Unanima adeziune 1

Ion Dumitrescu
Artistul, educator al maselor 3

Valori şi tendinţe în muzica românească (material realizat de Iosif Sava) 5

ANCHETA INTERNAŢIONALĂ

Drumurile muzicii contemporane 14

DE PESTE HOTARE

J.-V. Pandelescu
Momente muzicale la Paris 19

Luis de Pablo
Muzica spaniolă contemporană (traducere L. Grigorovici) 21

ISTORIA MUZICII ÎN MEMORIA CONTEMPORANILOR

În întîmpinarea centenarului Filarmonicii din Bucureşti; De vorbă cu Josef Prunner. (Material realizat de Jack Bratin, Traian Nanu, Suzana Zupperman) 25

★

Theodor Bălan
Clara Haskil 29

Conferinţa pe ţară a artiştilor plastici — Cuvîntul Preşedintelui Uniunii compozitorilor ION DUMITRESCU 33

Grigore Bărgăuanu

Maria Cernovodeanu 34

CONCERTE — SPECTACOLE

Mircea Simionescu, Mircea M. Ştefănescu
Retrospectivă 36

Al. Colfescu
Prometeiada 41

Silvian Georgescu
Formaţii corale laureate, pe scena Ateneului . 42

Lisette Georgescu
Misiunea cîntăreţului de muzică uşoară . . 42

DIN ŢARĂ

Constantin Răsvan, Claudiu Negulescu
Itinerar artistic în şase judeţe 43

Wilhelm Berger
„Cvartetele de Beethoven" de Tudor Ciortea (recenzie) 47

Sommaire

Adhésion unanime 1

Ion Dumitrescu
L'artiste, éducateur des masses 3

Valeurs et tendences de la musique roumaine (enquête faite par Iosif Sava) 5

ENQUÊTE INTERNATIONALE
Où se dirige la musique contemporaine . . . 14

A L'ETRANGER

J.-V. Pandelescu
Moments musicaux parisiens 19

Luis de Pablo
La musique espagnole contemporaine (traduit par Lucian Grigorovici) 21

L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE PRÉSENTE DANS LA MÉMOIRE DE NOS CONTEMPORAINS

A propos du proche centenaire de la Philarmonie de Bucarest: Conversation avec **J. Prunner** (réalisée par Jack Bratin, Traian Nanu, Suzana Zupperman) 25

★

Theodor Balan
Clara Haskil 29

Conférence générale des arts plastiques — Roumanie — Discours du Président de l'Union des compositeurs ION DUMITRESCU . . 33

Grigore Bărgăuanu

Maria Cernovodeanu 34

CONCERTS — SPECTACLES

Mircea Simionescu, Mircea M. Ştefănescu
Rétrospective 35

Al. Colfescu
Une première de l'Ensemble de l'Union Générale des Syndicats 41

Silvian Georgescu
Formations chorales lauréates, sur la scène de l'Athénée 42

Lisette Georgescu
Mission de l'interprète de musique légère . . 42

DANS LE PAYS

Constantin Răsvan, Claudiu Negulescu
Reportage artistique dans six districts . . . 43

Wilhelm Berger
Les „Quattuors de Beethoven" par Tudor Ciortea 47

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef).

BIBLIOTECA
SIBIU

muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

ANUL XVIII Nr. 7 IULIE 1968

OPINII

Valori şi tendinţe în muzica românească

Continuînd ancheta inaugurată în numărul 6 al revistei noastre, prin care ne propunem să dezbatem cîteva probleme ale creaţiei muzicale contemporane româneşti, am rugat pe alţi şapte membri ai Uniunii Compozitorilor să ne răspundă la următoarele întrebări:

1. Care vi se par lucrările cele mai reprezentative ieşite de pe şantierul creator românesc în ultimii 6—8 ani?

2. În ce măsură noile creaţii româneşti auzite în sălile de concert continuă tradiţiile muzicii noastre şi ne dau în acelaşi timp posibilitatea unei continue integrări în valorile artei contemporane? În ce măsură credeţi că reprezentanţii celei mai tinere generaţii de compozitori români au depăşit parametrii unor experimentări în sine atingînd fie zonele artei majore sau domenii ce depăşesc înţelesul actual al categoriilor artistice?

3. În ce măsură credeţi că cele mai noi dintre creaţiile româneşti sînt profund ancorate în contemporaneitatea ţării noastre, reflectă trăsăturile distinctive ale spiritualităţii româneşti?

4. Credeţi că noile creaţii româneşti satisfac cerinţele, exigenţele şi opera de educare a publicului?

5. Vă satisfac raporturile dintre creaţia muzicală şi critică muzicală? În ce măsură cercetarea muzicologică abordează probleme esenţiale ale vieţii noastre muzicale?

6. Ce măsuri organizatorice propuneţi pentru o mai bună difuzare a creaţiei muzicale româneşti, pentru o mai adîncă cunoaştere a acestor lucrări în ţară şi peste hotare?

Au devenit de astă dată interlocutorii noştri muzicienii: Teodor Bratu, Viorel Cosma, Corneliu Georgescu, Hilda Jerea, Doru Popovici, Adrian Raţiu şi Aurel Stroe.

TEODOR BRATU

1. — „Scene nocturne“ de Anatol Vieru; „Madrigalele“ de Tiberiu Olah; „Omagiu lui Eminescu“ de Doru Popovici; „Cîntece de lut“ de Dumitru Capoianu; mai toate cîntecele de masă sau pentru copii scrise de Ion Chirescu; „Hora Putnei“ de Radu Paladi.

Este greu de întocmit o listă; rămîn cu siguranţă, multe lucrări corale care merită a fi citate.

2. Din nefericire, puţine lucrări corale din multele cîte s-au scris în ultimii ani au fost auzite (şi de cîţi auditori!) în sălile de concert. Cu rare excepţii — şi atunci cauza fiind lipsa de talent şi de pregătire profesională a autorilor — creaţiile corale apărute în ultima vreme conţin în ele ca şi cele simfonice sau de cameră, chiar atunci cînd aparent sînt mai aride, pigmenţii modului specific de a fi şi în muzică, poporul român, aşa cum în sămînţă stau neştiute aromele şi culorile florilor.

Totodată, aceste lucrări realizează intime legături, aruncă multiple punţi şi se prind uneori cu succesul surprinzător al cenuşăresei din poveste, în larga horă a muzicii mondiale. Kiriac scria într-o scrisoare către cel ce avea să-i fie strălucit urmaş, Ion Chirescu: Scoarţele româneşti au ajuns azi la mare preţ; de ce nu s-ar întîmpla la fel şi cu muzica românească?!

Dezideratul marelui şi modestului muzician începe, de la o vreme încoace, să capete chip. Toate referirile criticilor şi oamenilor de muzică străini, cu privire la creaţia muzicală românească, printre care şi cea corală sînt, cel mai adesea, elogioase. De la muzica „veche“ a „anonimilor“ sau neanonimilor şi „Scenele nocturne“ de Vieru, toate cîntate cu brio de „Madrigal“ în ţară şi în străinătate, pînă la cîntecele lui Tiberiu Olah aplaudate nu de mult la un festival berlinez, iată că şi muzica corală românească stă cu cinste alături de celelalte surate ale sale: muzică simfonică; muzică de cameră; muzică de operă.

Reprezentanţii celei mai tinere generaţii — dacă mă pot gîndi la Gh. Costinescu, C. Miereanu, A. Zemann, M. Moldovan ş.a.m.d. — nu mai fac „exerciţii“.

Dar, după părerea mea — şi cred că pe undeva preiau din gîndurile lui Enescu —, toată muzica de la început şi cît va mai fi lumea, nu este altceva decît un şir

neîntrerupt de experienţe. Stă în firea oricărui creator fie el „cult" sau popular, de a nu se repeta, nici pe sine şi nici pe alţii. Orice operă nouă este conceptual investită cu o doză mai mare sau mai mică de improbabilitate.

Nu am deloc în vedere şarlatanismul care, oriunde s-ar aşeza, pe banca întîia sau în fundul clasei, stă cu „musca pe căciulă."...

3. Avem asemenea lucrări, dar nu aş putea susţine că numeric, sînt atîtea cîtă nevoie este. Mai ales lucrări care, fără a face rabat la calitate, să se adreseze unui public cît mai larg.

4. Exigenţele da, cerinţele însă mai puţin. În ceea ce priveşte opera de educare a publicului, aceasta e un proces de durată, fără sfîrşit în timp. Şi nu o dată se cere adevăratului creator să fie un „Meşter Manole". Ideia sacrificiului de această natură materializat într-o formă sau alta, nu este de domeniul pesimismului, dimpotrivă, întăreşte şi ridică pe culmi patosul autodăruirii.

5. Critica muzicală, cu foarte rare excepţii, este deocamdată o „profesiune" mult prea la îndemîna oricui. Critica într-adevăr profesională, este deocamdată floare rară. Sînt totuşi cîţiva tineri sau foşti tineri care ne inspiră optimism.

6. O lucrare muzicală, ca orice creaţie, începe să trăiască şi să-şi iradieze puterea de impresionare numai după ce a fost difuzată. Tiparul, discul, radioteleviziunea, orchestrele şi formaţiile corale, ţin în mînă destinele noilor creaţii. De receptivitatea şi de promptitudinea lor depinde înflorirea vieţii muzicale şi a creaţiei sau anchilozarea ei.

Deci o circulaţie firească şi riguroasă a sevei şi stejarul muzicii româneşti va creşte falnic, va fi zărit tot mai de departe.

VIOREL COSMA

1. Trăim o etapă atît de efervescentă în prime audiţii încît este greu să te poţi pronunţa — fără teama arbitrariului — asupra titlurilor care au marcat evenimente artistice, asupra lucrărilor pe care istoria le va menţine definitiv în patrimoniul ei de aur. Încerc să cred că nu se va uita Triplul concert de Paul Constantinescu, o lucrare de ţinută artistică mondială. De asemenea, am trăit reacţia pozitivă a ascultătorilor de peste hotare cînd am prezentat Concertul pentru violoncel de Anatol Vieru, Arcade de Aurel Stroe şi Coloana infinită de Tiberiu Olah. Personal apreciez concizia şi fineţea lucrărilor lui Theodor Grigoriu, echilibrul Simfoniei lui Pascal Bentoiu.

2. Ultimele creaţii româneşti urmează două căi distincte : una continuă drumul lui Enescu din ultima perioadă ; alta rupe total cu tradiţia dînd ascultare celor mai recente tehnici. Compozitorii primei direcţii (unde se integrează destui tineri) sondează cu excelente rezultate polifonia şi armonia modală, valorifică excelent bogăţia ritmurilor şi timbrelor muzicii populare. (Liviu Glodeanu, Corneliu Georgescu). Ceilalţi muzicieni (se pare că efectivul este mai mare), experimentează continuu, schimbă tehnicile de la un an la altul, obţin succese parţiale (doar în anumite momente ale lucrării), dar încă nu se conturează cu claritate personalitatea, consecvenţa drumului creator. Este demn de reţinut faptul că intenţia majoră a tuturora rămîne exprimarea unui conţinut într-o formă originală. Dar numai intenţia nu mi se pare suficientă, de aceea aci nu întrezăresc încă „valori contemporane" perene.

Nu pot descifra ancorarea în realitatea românească a acelor lucrări care de la titlul abstract, voit impersonal şi primul acord, rupt de orice legătură cu solul, natura, atmosfera proprie spiritului românesc pînă la ultimul sunet din partitură, refuză să mă ancoreze în ideie.

Există mulţi compozitori, posesori ai unui limbaj muzical foarte avansat, în ale căror piese citesc un crez. Personal îi prefer pe aceştia...

4. Şi da, şi nu ! În măsura în care măiestria tehnică nu urmăreşte doar epatarea luxuriantă prin căutarea unor timbre inedite, ci luminarea unui conţinut clar de idei, cred în opera de educare. Atunci cînd „tehnicile", procedeele profesionale cele mai îndrăzneţe (chiar cele „anti muzicale") rămîn subordonate capacităţii de cuprindere intelectuală, cînd emoţionează, iarăşi cred în eficienţa muzicii. Dar cînd se violentează urechea, simţurile umane, gonind ascultătorul din sala de concert, nu văd cu cine să fac „operă de educare".

Este însă absolut necesar ca noua creaţie să fie servită publicului în asemenea condiţii (de interpretare superioară, în săli corespunzătoare, explicaţii de rigoare) încît intenţiile compozitorului să fie descifrate logic de ascultător. Altfel, ridicăm un zid de nepătruns în faţa auditorului, ce va fugi înspăimîntat de repertoriul contemporan.

5. Hotărît nu ! Critica muzicală se află mult prea departe de opera contemporană pe care are datoria întîi să o explice, apoi să o aprecieze. Dar ce te faci, cînd receptivitatea criticului este nulă, cînd nici el nu înţelege piesa ?

În aceste cazuri nici sinceritatea, nici obiectivitatea, nu mai pot opera cu certitudine. Şi atunci critica muzicală derutează cititorii, jigneşte interpreţii, ofensează compozitorii prin aprecierile lor evazive, eronate.

Cît priveşte cercetarea muzicologică românească asupra creaţiei contemporane în general, ea nu face după părerea mea excepţie de la fenomenul universal. Şi nu ne înşelăm... Nici în alte ţări (cu mici excepţii) nu apar tomuri despre lucrările „la zi".

6. Programele de muzică contemporană să se difuzeze unitar în săli mai mici. „Radioul" şi „Electrecordul" să promoveze mai curajos valorile autentice şi cu mai multă operativitate.

Să se iniţieze cicluri de conferinţe pe teme actuale de creaţie.

CORNELIU DAN GEORGESCU

1. Există zeci de lucrări, de cele mai diferite orientări, pe care le consider reprezentative. A cita doar cîteva dintre ele înseamnă a face o selecționare nepotrivită. Mă limitez deci la a remarca valoarea și consecvența unei singure direcții și anume, aceea relevată de ultimele lucrări ale lui A. Stroe : „Arcade", „Concertul pentru pian", „Laude", „Muzica la Oedip"...

2. Privesc tradiția ca pe un complex de elemente (uneori contradictorii) în continuă mișcare, evoluție, în care nu au lipsit niciodată experimentele ; la rîndul lor, acestea nu pot avea alt punct de plecare decît tradiția. Aceste fapte au devenit în ultimul timp din ce în ce mai evidente. Ceea ce este deosebit astăzi este chiar ritmul accelerat în care se acumulează experimentele, ritm care corespunde aceluia al întregii vieți a secolului nostru.

Nu cred că există un conflict ireductibil între experiment și arta majoră (este suficient un singur exemplu : „Sacre du Printemps" de Stravinski), după cum nici lipsa primului nu implică obligatoriu pe cea de a doua ; aceste noțiuni, de altfel, consideră opera de artă din unghiuri diferite. Intuiția muzicală (în sens complex, profund), informarea completă (de asemenea în sens larg, al stăpînirii temeinice a mijloacelor tehnice moderne) sînt și azi hotărîtoare pentru arta autentică, fie ea cu caracter acut experimental, fie convențional.

3. Cred că ritmul de dezvoltare al muzicii noastre reflectă vitalitatea culturii românești, strădania țării noastre de a-și aduce contribuția ei proprie la evoluția lumii contemporane. Sînt, de asemenea, convins că sugestiile de natură folclorică, la un nivel oricît de abstract, nu au fost și nici nu pot fi, practic, epuizate ; rolul acestui element folcloric, ca factor de colorare a originalității unei culturi, de asigurare a organicității dezvoltării ei, de accesibilizare a unor mesaje artistice profund actuale, va apare periodic pe prim plan, alternînd cu fazele de accentuare a tendinței firești spre universalitate, dar neputînd fi „dizolvat" niciodată în întregime.

4. Publicul nu este un grup omogen. Dacă nu ne referim la acele categorii ale sale care caută divertismentul facil (categorii care nu pot fi neglijate, de sigur, dar pentru care există genuri muzicale specializate) sau care trăiesc închistate în lumea unui repertoriu restrîns (de exemplu de la Bach la R. Strauss), ci la acei melomani sinceri, care au curiozitatea de a-și lărgi continuu cultura muzicală și sînt dispuși să depună efortul necesar (nici teoria relativității nu este accesibilă fără efort, chiar acelora care au cunoștințe de matematică, fizică !) ajungem, desigur, la un public destul de restrîns, deocamdată, care răspunde solicitărilor intelectuale ale muzicii moderne. De altfel, cred că păstrînd anumite proporții, situația a fost cam aceeași în toate timpurile.

5. Fără îndoială, muzicologia științifică românească a început să înainteze cu curaj alături de muzica românească, evoluția lor fiind strîns condiționată reciproc. Răspunderea ei este deosebit de mare în opera de educare a publicului, atît prin lucrări de popularizare cît și prin lucrări de un înalt nivel științific, a căror lipsă se simte în mod acut.

6. În primul rînd, acceptarea cu simț de răspundere de către forurile competente a realității că această muzică românească există, că locul ei în viața muzicală internă și externă este încă prea timid, că publicul nu este pe deplin pregătit pentru ea din cauza unei educații necorespunzătoare, care nu a ținut pasul cu evoluția generală a culturii muzicale, atît în școli, facultăți cît și în afara lor.

Deci, nu este vorba numai de cîteva concerte sau emisiuni de radio (al căror număr, este adevărat a crescut în ultimul timp), ci de ani și ani în șir de „contemporaneizare" a vieții noastre muzicale în mod activ, stăruitor, prin festivaluri de muzică modernă, prin concerte organizate și pregătite exemplar, nu formal, prin utilizarea oricăror forme de popularizare și prezentare. De asemenea, contactul cu viața muzicală internațională trebuie înviorat prin includerea în repertoriile orchestrelor noastre a lucrărilor străine și prin participarea românească curajoasă la manifestări muzicale de peste hotare.

Cred că aceasta este singura cale care poate situa muzica românească la locul cuvenit în cultura universală contemporană.

HILDA JEREA

1. În ultimii ani, creația românească s-a desfășurat multilateral și ascendent. O efervescență a căutărilor creatoare, un iureș general în domeniul experimentărilor de limbaj, o afirmare a tuturor curentelor stilistice sînt trăsături caracteristice pentru actuala perioadă.

În complexul proces de dezvoltare a noii creații, apar desigur și trăsături contradictorii, inerente oricărui organism viu în plină evoluție, dar ceea ce apare evident pentru orice observator, este faptul că rezultatele acestor intense investigări, existența unei mari diversități de stiluri și modalități de expresie au condus către afirmarea multor talente, aparținînd tuturor generațiilor de compozitori.

Nu voi încerca nici o enumerare a roadelor culese și nici o ierarhizare a valorii lor. Voi spicui doar, din multele realizări ale șantierului de creație românească, cîteva contribuții care, după părerea mea, mi se par a fi originale, aparte, reflectînd ambianța sonoră, tensiunea, problematica, specificul epocii noastre.

Baletul „Întoarcere din adîncuri" de M. Jora, liedurile lui M. Jora și T. Ciortea, opera „Amorul doctor" de P. Bentoiu, Concertul pentru 2 orchestre de L. Feldman, Concertul pentru violoncel și „Scenele nocturne" de A. Vieru, „Coloana infinită" de T. Olah, „Heterofonii" de St. Niculescu, „Secvențe" de C. Țăranu, „Arcade" de A. Stroe, „Variațiuni" de D. Constantinescu, „Omagiu lui Eminescu" de D. Popovici, Concertul pentru vioară de W. Berger, „Sonata pentru două viole" de M. Marbe ș.a.

Consider că muzica românească se înscrie în concertul universal prin elemente de stil propriu ca și prin alte fenomene care o apropie de marea muzică.

Muzica românească îmbogățește limbajul universal cu melosul ei, cu armonia și polifonia ei modală, cu nesecata ei bogăție ritmică, cu eterofonia ei.

Continuînd tradițiile creației noastre, compozitorii folosesc variate procedee de stilizare a folclorului, de îmbinare a elementelor melodice — ritmice cu cele provenite din muzica universală.

Bogata noastră tradiție folclorică reprezintă, în bună parte, substanța nouă care a hotărît destinul muzicii românești.

Desigur, nu preluarea mecanică a elementelor din cîntecul popular (ritm, interval, mod etc.) ci esența lui, spiritul general, ceea ce corespunde felului nostru de a simți, ne vor ajuta să rostim un cuvînt propriu, al nostru, realizînd pe cele mai înalte trepte ale măiestriei, o muzică ce ne reprezintă.

Dealtfel, sinteza universal — național este un fenomen în continuă evoluție, al cărui flux nu se va încheia niciodată.

Tinerii noștri creatori, care prin munca lor au conturat direcții hotărîtoare în creația românească, au continuat tradiția specifică melosului muzicii populare, elaborat în muzica cultă românească de către Enescu și alți creatori.

Confruntînd caracteristicile folclorului cu tehnica mondială, dorind să participe la fenomenul muzical al epocii lor, tinerii s-au apropiat de curentele atît de variate ale secolului nostru, alegînd acele mijloace care conveneau cel mai bine sensibilităților lor, afirmării unui punct de vedere propriu.

Desigur, diversitatea de orientări face dificilă stabilirea imediată a valorilor, nu numai pentru simplii ascultători, dar, uneori, chiar și pentru muzicieni. De aceea, judecata pripită, verdictele implacabile nu mi se par soluții demne. Imi sună în urechi o lozincă pe care ar trebui s-o aplicăm atunci cînd sîntem grăbiți să luăm măsuri administrative: „Este interzis de a interzice".

Încercăm să deosebim ceea ce e vizibil de ceea ce numim o „farsă" Dar nu-i ușor să te pronunți! Cine hotărăște? Timpul! Acest arbitru care nu se grăbește, cerne și decide, pentru că verdictele sale sînt inatacabile...

Iar noul va ieși la lumină, din aspirația sinceră și căutările pătrunse de noblețea și umanismul exploratorului autentic.

Dealtfel, mulți dintre oaspeții care ne-au vizitat țara au subliniat valabilitatea căutărilor tinerilor noștri și nealunecarea lor în excese avangardiste.

3. Dincolo de anumite adversități stilistice sau estetice, marele front al compozitorilor noștri își propune să reflecte lumea noastră. Multe dintre lucrările apărute în acești ani oglindesc chipul omului de azi, relațiile socialiste, fața nouă a țării românești renăscută.

Găsesc, totuși, că marile teme pe care le oferă din belșug noul peisaj al României Socialiste trebuie să pună în fața muzicienilor noștri acea problematică umană capabilă să însufletească o muzică de vastă respirație.

Putem afirma că, urmărind în ansamblu evoluția creației românești, universul ei tematic, ne aflăm în fața unui drum sănătos la care personalități și individualități creatoare de profiluri distincte, aduc contribuții personale la dezvoltarea uneia și aceleiași spiritualități — spiritualitatea românească.

4. Muzicienii români și adeseori și cei care vin din străinătate, au avut ocazia să constate larga receptivitate a publicului românesc.

Aflîndu-se pe diferite trepte de inițiere și de înțelegere, se poate spune că fiecare gen de muzică și-a cîștigat în țara noastră și publicul ei.

Adeseori, acuzăm însă pe ascultători de lipsă de receptivitate sau chiar de indiferență față de noile creații românești. Dar am făcut noi cele necesare pentru ca această masă de simpli amatori de muzică, să înțeleagă, printr-o parcurgere armonioasă și metodică a evoluției muzicii, nivelul actual al creației contemporane, în genere, și al muzicii românești în special?

Oare curiozitatea și interesul acestui public pentru noutatea fenomenului muzical au fost suficient stimulate de către organizatorii vieții muzicale?

Oare activitatea de concert, emisiunile radiotelevizIunii, discul sau cartea tipărită, au manifestat o grijă deosebită în direcția orientării și a calității celor chemați să înfăptuiască educația muzicală a cercurilor largi de iubitori ai muzicii?

Prezența muzicii românești contemporane în viața noastră de concert nu-și are încă locul meritat. Promovarea ei se face greoi și la distanțe depărtate de data creației.

Creația românească actuală nu trăiește însă în eprubete, iar generația tînără nu se poate lipsi de acest mijloc elementar de comunicare: dialogul cu publicul. De aceea, instituțiile noastre muzicale — fără a forța gustul amatorilor de muzică — nu trebuie să uite rolul de promotori pe care-l au în educarea publicului, și în acest sens, trebuie să meargă înainte.

Dînd publicului o informare largă asupra muzicii contemporane, armonios desfășurate în timp, am face ca și lucrările noi românești — realizate în interpretările măiestrite — să capete în ochii publicului, adeseori refractar, o perspectivă nouă.

5. Ceea ce ar putea apropia mai mult auditorul de înțelegerea noilor creații muzicale, ar fi o mai vie activitate desfășurată în domeniul criticii și muzicologiei.

Dar în presă, în cărți, în revista „Muzica", în unele programe de sală, mai apar analize care nu-l ajută pe ascultător să discearnă ceea ce este esențial în desfășurarea unui complex sonor. Uneori, tonul pedagogic de disecție, sau peroratia pseudo-literară înlocuiesc prezentarea operei de artă ca un organism viu.

Publicul are nevoie de o temeinică pregătire pentru înțelegerea noului fenomen muzical și cine, mai bine decît criticul avertizat, își poate asuma această răspundere?

Nu învățăm nimic dintr-o critică apologetică, nu ne însuflețește disecția tehnicistă și ne lasă indiferenți critica formală.

Dar, îmbinarea profesionalismului cu sensibila intuiție artistică și cu o judicioasă analiză tehnică, așezate pe temelia unei perfecte sincerități și colegialități (indiferent de poziția criticului față de criticat) vor face, sper, să se împlinească greaua și mult discutata misiune a criticului.

6. Organizarea unor festivaluri de muzică contemporană în care să se parcurgă principalele linii de evoluție ale creației muzicale contemporane (universale și românești).

— Participarea celor mai bune orchestre, formații de cameră și soliști la marile festivaluri internaționale (prezentarea de către aceștia a lucrărilor românești, reprezentative pentru momentul actual.

— Pentru atragerea tineretului din țara noastră spre multiplele fenomene ale muzicii, înființarea unui corespondent al asociației „Jeunesse musicale".

— Strîngerea legăturilor dintre compozitorii și interpreții români (audiții speciale pentru interpreți la Uniunea Compozitorilor — pe genuri diferite de creații).

— Solicitarea compozitorilor de a scrie special pentru formațiile noastre (sistem adoptat de „Musica Nova").

DORU POPOVICI

1. Șantierul componistic românesc din ultimii 6—8 ani sintetizează, după părerea mea, o mare cantitate de valori de notorietate ce înscriu, fără îndoială, pagini dintre cele mai interesante în istoria muzicii românești.

Reprezentanții tuturor generațiilor de creatori români, de la colegi ai lui Enescu pînă la cei mai tineri compozitori, au concurat din plin la înflorirea creației muzicale românești.

Prin strădaniile tuturor creatorilor, corpusul muzicii românești a cunoscut pagini de înaltă ținută și vibrație, care pot fi fără îndoială socotite în optica noastră actuală drept lucrări profund reprezentative.

O succintă trecere în revistă este mai mult decît semnificativă din acest punct de vedere.

Foarte interesant mi se pare înainte de toate faptul că *Mihail Jora* nu s-a rezumat la repetarea creației sale anterioare. Studiind noile partituri ale lui M. Jora remarcăm înainte de toate un melos mult mai cromatizat, fie pe temeiul lărgirii tonalității major-minor, pe de o parte, pe o bază post wagneriană și post regeriană (să nu uităm că M. Jora a fost elevul lui Max Reger), iar pe de altă parte pe baza unui modalism cromatic provenit de la compozitori ca Enescu sau Bartók.

Pe aceste coordonate, M. Jora înlătură funcțiile tonale prin cromatizarea excesivă a liniei melodice, prin politonalitate și polimodalism. În ultimele lucrări dispare astfel noțiunea de concept tonal iar armonia are puncte comune cu faza schönbergiană înainte de dodecafonism. Mă gîndesc din acest punct de vedere la cîteva lucrări capitale: la ultimul ciclu de lieduri pe versuri de Mariana Dumitrescu (în care funcțiile tonale dispar cu desăvîrșire), Cvartetul nr. 2 (de altfel una din cele mai importante piese din catalogul creației de cameră a compozitorului), sonatele pentru vioară și recentele preludii pentru pian. În aceste ultime opusuri ca și în baletul „Întoarcere din adîncuri" observăm o interesantă sinteză între specificul muzical autohton foarte mult transfigurat și procedeiele expresioniste. Prin aceste lucrări, M. Jora părăsește o anumită fază pitorească a sa și se îndreaptă spre mijloacele noi de expresie ale veacului nostru. Parafrazîndu-l pe Enescu, aș spune că Jora devine astfel un remarcabil „alchimist" al cîntecului popular dovedind nu numai că pot fi integrate curente foarte îndepărtate dar că influențele nu sînt nici cîtuși de puțin despersonalizatoare.

Un coleg de generație al lui Jora, Mihail Andricu merge pe o bază diatonică lărgind mult tonalitatea dar rămînînd în cadrul tonalului. Mă refer în special la Concertul său pentru vioară și orchestră. Pornind de la neoclasicismul contemporan, M. Andricu lărgește foarte mult sfera tonalului prin politonalitate, o anumită stare dramatică și un climat meditativ pe care înainte nu-l întîlneam în muzica sa. Impunător rămîne la Andricu remarcabilul său simț al proporțiilor. Pe o linie polifonică în această „generație enesciană" se dezvoltă muzica lui *Ludovic Feldman*. Cred că cea mai importantă lucrare a sa rămîn „Variațiunile simfonice", de o mare densitate polifonică, de un puternic tragism, „Variațiunile" reprezintă fără îndoială (în special paginile „Marșului funebru") un punct culminant al muzicii românești.

În generația următoare, pe care aș numi-o postenesciană, mi se pare semnificativ faptul că *Gh. Dumitrescu*, folosind o anumită experiență honeggeriană și hindemitiană, a încercat noi elemente de expresie în paginile Simfoniei a III-a; mă refer în special la Final care are o anumită forță de Toccată cu elemente de politonalitate acidă, Gh. Dumitrescu pare astfel să refuze reeditarea unui anumit climat neoromantic vizibil în lucrările sale anterioare.

Trecînd în revistă lucrările care sînt după părerea mea profund reprezentative pentru muzica românească din ultimii 6—8 ani, trebuie

să menționăm la loc de frunte Triplul concert de *Paul Constantinescu*, culme a întregii creații aparținînd reputatului compozitor. Lărgirea sferei modalului, vehicularea unor timbre pure, un anumit ton de confesiune în partea lentă (una din cele mai frumoase pagini ale creației concertante românești) mi se par elemente deosebit de interesante ale acestei creații.

Aș mai aminti în această ordine de idei și cîteva lucrări interesante ca „Isprăvile lui Păcală" de *Tudor Ciortea* (un neoclasicism românesc, foarte pictural, cu o instrumentație postimpresionistă exploatată cu mult succes în genul cameral), precum și ciclurile de lieduri aparținînd aceluiași compozitor care aduc o notă aparte în liedul românesc.

Îmi pare rău că în ultimul timp n-au fost prezentate ultimele lucrări ale lui *Sigismund Toduță* (mă refer la Simfoniile a IV-a și a V-a ca și la oratoriul „Miorița") și nu putem avea o imagine a evoluției unuia dintre cei mai importanți exponenți ai neobarocului românesc.

Trecînd la reprezentanți mai tineri ai frontului componistic românesc, aș sublinia unitatea lor în atmosfera generală a muzicii pe care o cultivă precum și deosebirile între ei în aspectul mijloacelor. Drept o trăsătură generală tuturor acestor tineri reprezentanți ai școlii românești aș releva predominarea unei orientări lirice și un anumit clasicism structural caracterizat printr-o expresivă concizIune. Dominante sînt deasemenea rezonanțele lor profund folclorice care le dau un anumit caracter structural românesc atît de apreciat de muzicienii străini.

În rîndul compozitorilor ce au atins vîrsta de 40 de ani acest lirism de contingență postenesciană îl vom găsi foarte clar exprimat în ultimele lucrări ale lui Th. Grigoriu cum ar fi „Vis cosmic" (definitivat în acești ultimi ani). Măiestria instrumentală a lui Grigoriu rămîne cu totul remarcabilă. Deși cu mijloace mai tradiționale, uneori și cu elemente seriale (însă moderat folosite), *Pascal Bentoiu* continuă același lirism cu elemente mai dramatice ca în Simfonia I-a. Totuși lucrarea sa cea mai reprezentativă — fără a diminua rolul Simfoniei — mi se pare *Sonata pentru vioară și pian* — care continuă în mod firesc linia enesciană de un lirism nobil, mare varietate ritmică și o interesantă concepție modală mergînd uneori pînă la austeritate diatonică. Dintre ceilalți compozitori aș aminti pe de o parte pe cei care cultivă mijloace de expresie mai noi, integrate totuși într-o gîndire tradițională, și alții care încearcă o muzică nouă în care se depărtează foarte mult de concepția de tonalitate, mergînd la structuri și atematism.

Vorbind despre compozitorii care cultivă oarecum o linie de „mijloc" aș pomeni numele lui *Cornel Țăranu*, care pornește de la anumite coordonate lirice, doinite, enesciene în paginile lente și de la vigoarea postbartokiană în mișcările rapide. (Muzica sa are astfel un anumit „dualism" ce-l caracterizează pe deplin). În creațiile lui Țăranu (mă refer în special la Concertul său pentru pian, madrigalele și lucrările sale vocal simfonice ca „Stejarul lui Horia") sînt prezente, ca și la Grigoriu, un neomodalism cromatic și o sinteză serial-modală (însă într-un alt climat emoțional din cauza „dualismului" amintit).

Vorbind despre clujeanul Cornel Țăranu nu pot să nu-l amintesc și pe *V. Herman* care cu „Cantilații" audiate în aprilie la București încearcă să depășească sfera tradiției înlăturînd tematismul și mergînd la o foarte mare varietate timbrală.

Un caz aparte îl prezintă după părerea mea evoluția lui T. Olah, pornind de la modalism și în general fiind refractar concepției seriale, a ajuns prin noi organizări ritmice și melodice la unele rezultate remarcabile în Sonata pentru clarinet solo (care continuă într-adevăr strălucit concepția monodică enesciană) sau „Coloana fără sfîrșit", în piesa sa pentru percuție, sau într-o lucrare mai abstractă, mai absconsă intitulată „Poarta sărutului".

Dacă la Olah rigurozitatea nu merge pînă la austeritate, la A. Stroe sau A. Vieru corelația matematică se impune cu severitate. „Arcadele" și „Laude" sînt pe deplin elocvente în acest sens. Alte lucrări concepute puțin mai liber ca „Oedip la Colona" sau „Concertul pentru pian", aduc mai multă spontaneitate. Pe linia folosirii calculului matematic merge și Vieru dar el mi se pare mai puternic ancorat în tradiție, neputînd renunța la noțiunea de temă. „Scenele nocturne" reprezintă mi se pare o cvintesență a tehnicii componistice a lui Vieru. Spiritul său viguros precum și remarcabilul său talent în construcția unui discurs muzical fluent ne dau impresia că ultimele sale lucrări sînt scrise cu spontaneitate. La o analiză însă mai detailată, chiar și piese foarte accesibile cum ar fi „Scenele nocturne" (accesibile în sensul cel mai bun al cuvîntului, și în fond orice muzică mare trebuie să fie accesibilă pînă în cele din urmă) vedem că matematica joacă un rol foarte important.

Dar să nu uităm că în orice modalitate ar lucra compozitorii noștri, în totalitatea lor, nu admit hazardul în sine, haosul, preocupîndu-se să caute noi și noi mijloace de organizare logică a structurilor sonore.

Aș aminti deasemenea faptul că și la Olah, Vieru și Stroe se văd mari preocupări pentru varietatea timbrală. În acest sens experiența lui Varèse, Penderecki, Stokhausen, Xenakis, a avut un rol cu totul important. Tot pe linia unei maxime varietăți timbrale, bazîndu-se însă pe un discurs muzical simplificat evoluează și Al. Hrisanide, un remarcabil colorist (colorist de esență și nu colorist în sine) în majoritatea lucrărilor sale simfonice și de cameră (ca de exemplu în piesa sa închinată aniversării luptelor de la Mărășești). Între aceiași parametri aș încadra și lucrările lui Costin Miereanu care folosesc cu un deosebit simț al proporțiilor un structuralism complex. Spre deosebire de piesele lui Vieru, Olah, Stroe, lucrările lui Hrisanide și Miereanu au un mai pronunțat caracter liric. Tot pe o nouă bază timbrală evoluează și alți tineri compozitori, unii mai direct ancorați în tradiția folclorului cum ar fi *Corneliu Georgescu*, alții ca Octav Nemescu și Lucian Metianu pornind de la un riguros eșafodaj matematic.

Deosebit de interesante în contextul acestei muzici inovatoare mi se par creațiile lui *Ștefan Niculescu* și *Mircea Istrate*. Dacă muzica acestuia din urmă are un caracter mai dramatic (în special în piesa sa „Pe o plajă japoneză"), folosind mijloace post expresioniste și aleatorice. Ștefan Niculescu este mai apollinic, cu o expresie mai absconsă și uneori mai puțină directă. Ștefan Niculescu rămîne în continuare un impunător polifonist (poate cel mai interesant polifonist din toată tînăra noastră generație de creatori) și un creator care știe să dureze construcții rigu-

roase, să speculeze cu maximă inteligență varietatea timbrală. St. Niculescu continuă linia tot mai lărgită a muzicii enesciene tocmai prin cultivarea unor ingenioase procedee eterofonice, prin folosirea imensei varietăți ritmice ca și a unui dens concept linear. Aș mai vorbi despre W. Berger, al cărui Concert de vioară și cvartete reușesc să obțină nu o noutate a mijloacelor de expresie ci o noutate a expresiei însăși. Puternic ancorat în tradiție (pornind de la Hindemith și anumiți exponenți ai modalismului), Berger cultivă o muzică interiorizată, de o nobilă expresie. Îmi pare rău că în ultimul timp *D. Capoianu* nu ne-a mai oferit noi lucrări. „Variațiunile cinematografice" demonstrează o remarcabilă stăpînire a paletei timbrale dar nu pot spune că reprezintă un pas înainte față de alte piese anterioare.

La *Dan Constantinescu* mi se pare foarte interesantă îmbinarea unei sinteze serial modale cu aleatorismul. Aș remarca muzica de un cald lirism din paginile Concertului pentru pian. La *M. Marbe* aș remarca o interesantă îmbinare a unui necbaroc de esență românească cu tehnica serială. Impunătoare este vigoarea rustică a lui L. Glodeanu atît de apropiat de folclorul ardelenesc. Strălucită este varietatea timbrală folosită de pildă de el în „Studii pentru orchestră".

Mi se pare interesantă și evoluția lui *D. Bughici* încercînd să se depășească în unele lucrări mai noi.

După cum vedeți, „tineri" și „vîrstnici" dau la ora actuală un aspect policrom muzicii românești.

Frontul larg al muzicii românești aduce astfel o contribuție deosebită în concertul muzical universal. În sfîrșit, răspunzînd acestei întrebări, aș mai sublinia faptul că multe din mijloacele de expresie care au revoluționat discursul muzical cum ar fi polimodalismul, eterofonia, marea varietate ritmică și timbrală nu sînt căutate de creatorii noștri în „laborator" ci sînt direct preluate din creația noastră folclorică.

2. Faptul că, în ansamblul său, muzica românească continuă spiritul de un clasicism structural, cultivat de Enescu și Kiriac, faptul că majoritatea compozitorilor noștri se îndreaptă spre moduri și ritmuri populare (încercînd chiar atunci cînd lucrează cu serii o sinteză serial — modală) atestă din plin adîncile legături stabilite între creația contemporană românească și marile ei tradiții. Toate lucrările pe care le-am menționat mai sus (și, în paranteză fie spus, noțiunea de experiment de care se vorbește în chestionarul anchetei îmi repugnă ; compozitorii nu pot dărui sălilor de concerte experimente ci numai lucrări expresive) contribuie din plin la îmbogățirea repertoriului muzicii românești și numai istoria ne poate demonstra în ce măsură vor rezista ele timpului ca piese realmente reprezentative ale creației românești.

3. Fiecare dintre noi cred că este profund convins că lucrările ieșite de pe șantierul creator românesc sînt profund ancorate în contemporaneitatea noastră, reflectînd trăsăturile distinctive ale spiritualității românești.

Deosebit de semnificativ din acest punct de vedere mi se pare faptul că unii compozitori folosesc sinteza serial — modală, clusterele, varietatea ritmică, timbrală pentru a reflecta în opera lor mari teme istorice sau contemporane. Mă gîndesc de exemplu la cantata lui Cornel Țăranu „Stejarul lui Horia", la „Visul cosmic" al lui Th. Grigoriu, la suita de lucrări recent închinată de unii din compozitorii noștri marilor lupte de la Mărășești, războiului pentru întregirea unității noastre naționale. Aș vrea să mai adaug un lucru. Să nu credem că ne înscriem în tradiția muzicii românești continuînd un anumit semănătorism, o muzică edulcorată care redă un sat idilic. Nu poți fi decît profund anacronic dacă te mărginești să gîndești astăzi prin prizma unui folclorism care se confundă cu etnografismul primitiv îmbinat cu lipsa de măestrie.

Continuînd lista lucrărilor cu tematică adînc contemporană aș mai aminti cantata „Chipul păcii", de *A. Stroe* (o lucrare foarte importantă pentru evoluția compozitorului, de profundă rezonanță umană, care nu știu de ce nu a fost prezentată pînă astăzi în sălile de concerte) cantate cu caracter antirăzboinic ale lui L. Glodeanu, Cantata lui *Cornel Țăranu* „Cîntare unui ev aprins" pe versuri de N. Labiș, unele madrigale ale lui Vasile Herman, lui *Corneliu Cezar*, cantata „Partidului" de *Emil Simon*, piese de A. Rațiu, cantatele cu un profund umanism ale lui *O. Nemescu* și *L. Mețianu*.

Lucrări de inspirație contemporană mi se par deasemenea piesele lui Olah și Miereanu, izvorîte din marea operă a lui Brîncuși sau lucrarea lui Olah intitulată „Echinocții".

Pentru mine integrarea în contemporaneitate, în spiritualitatea românească reprezintă elementul hotărîtor în elaborarea oricărei lucrări. Mă gîndesc de pildă la recent tipărita lucrare „Porumbeii morții" la „Noapte de August" (inspirată din momentul crucial al istoriei noastre contemporane — insurecția armată de la 23 August), la operele inspirate de istoria luptei pentru libertate ca „Prometeu" și „Mariana Pineda", la ciclurile de madrigaluri sau la opera la care lucrez în prezent închinată unui erou național : domnitorul Constantin Brîncoveanu.

Faptul însă că unii organizatori ai vieții de concert preferă să prezinte în manifestări publice drept lucrări inspirate din actualitate numai piese cu un caracter pseudo festiv și de o bravadă adolescentină și nu lucrări majore scrise cu mijloace de expresie evoluate nu ne poate oferi o imagine reală asupra șantierului componistic românesc.

4. Mi-am spus de multe ori cuvîntul în legătură cu problema relațiilor dintre public și creațiile noastre. Aș vrea de astădată să atrag atenția asupra faptului că trebuie să privim problema publicului cu diferențierile necesare. Publicul poate avea dreptate dar se și poate înșela de multe ori.

Publicul de la Ateneu mi se pare la ora actuală de pildă un public retrograd, snob. O asemenea categorie de public pleacă deobicei după o piesă solistică chiar dacă a fost programată o... Simfonie de Beethoven. Să nu mai vorbim de „intoleranța" pe care acest gen de public o manifestă în fața noilor lucrări românești. Viața de concert din ultimii ani ne-a demonstrat însă că dacă lucrările românești au fost prezentate unui public deschis, dornic de noi orizonturi, ele au satisfăcut din plin exigențele vieții muzicale contemporane.

În această ordine de idei cred că cel mai bun public din țară rămîne

la Cluj. Acest fenomen se datorește înainte de toate orchestrei și dirijorilor ei și el este vizibil în întreaga organizare a vieții muzicale clujene.

5. Din păcate, puțini critici muzicali demonstrează curaj. În afara cronicilor lui A. Hoffmann, colocviilor periodice ale rubricii „Armonii sonore" din ziarul „Scînteia tineretului", sau atitudinile deschise din paginile „Tribunei" cronicarii folosesc de regulă judecăți de valoare între „nu" și „da". Șovăiala, tonul apologetic față de unii muzicieni care au și munci de răspundere administrativă, mi se pare nu numai neloială ci și frînătoare pentru întreaga noastră viață artistică.

Problemele cercetării muzicologice mi se pare că merită o discuție specială în paginile revistei „Muzica" și cred că ancheta în acest domeniu trebuie organizată de îndată. În orice caz, între efervescența șantierului componistic românesc și cercetarea muzicologică există o discrepanță copleșitoare pe care viața noastră muzicală n-o merită de fel.

6. Aș face de astădată doar două propuneri :

Să folosim toate mijloacele pentru a reuși înainte de toate să intrăm în cataloagele marilor case editoriale ale lumii. Trebuie să luăm la ora actuală toate măsurile care pot converge spre o largă difuzare a partiturilor românești în rîndul muzicienilor lumii. În această direcție inițiativa particulară nu mai este suficientă.

Am deasemenea certitudinea că un microfestival periodic de muzică contemporană românească, pentru care avem acum toate condițiile necesare, ar constitui un pas hotărîtor spre impunerea valorilor românești în viața artistică a lumii contemporane.

ADRIAN RAȚIU

Încercarea de a enumera, și cu atît mai mult de a clarifica, cele mai reprezentative lucrări românești nu este un lucru simplu. O listă, oricît de lungă, ar risca să omită opere deosebit de valoroase. În creația muzicală contemporană, compozitori din toate generațiile, de la Constin Miereanu (cu Concertul pentru pian) la Ludovic Feldman (cu „Variațiuni simfonice") își spun cuvîntul deopotrivă de interesant, astfel că un număr tot mai mare de lucrări pot fi considerate reprezentative, mai ales dacă luăm în discuție o perioadă de aproape un deceniu. Dacă trebuie să ne limităm, însă, la cîteva titluri, atunci pot reaminti acele lucrări care au ilustrat și peste hotare ascensiunea noii muzici românești : „Coloana infinită" de Olah, „Arcade" de A. Stroe, „Odă tăcerii" de A. Vieru, „Simfonii" de Niculescu, „Concertul pentru vioară" de Berger... Dar și această listă rămîne incompletă.

Această confruntare a muzicii românești pe plan internațional, care într-un timp scurt ne-a adus succese de prestigiu, a scos în relief atît felul în care noua noastră creație se integrează în valorile artei contemporane cît și existența unor trăsături distinctive, explicabile în bună măsură prin continuarea unor tradiții autohtone. Originalitatea lucrărilor românești constă tocmai în soluțiile particulare aduse unor probleme generale ale muzicii contemporane. Dacă muzica românească s-ar fi mulțumit să refacă experiența artistică străină sau, dimpotrivă, le-ar fi ignorat în continuare (așa cum se întîmplase ani de-a rîndul), ea s-ar fi menținut într-un stadiu de epigonism ori de regionalism, deopotrivă de regretabile.

S-a vorbit foarte mult, și pe bună dreptate, despre rolul tradiției enesciene în muzica noastră contemporană. Operele din ultima perioadă de creație a lui George Enescu au exercitat, și continuă încă să exercite o fascinantă influență. Dacă tradiția enesciană a fost fructificată acum 10—12 ani într-o seamă de lucrări cu care ne putem mîndri, trebuie să recunoaștem acum că aceste lucrări — făcînd posibilă evoluția actuală a muzicii noastre — constituie, la rîndul lor, o tradiție la care avem tot dreptul să ne referim. Cea mai tînără generație de compozitori au la spate experiența celor ce îi preced, stabilindu-se astfel o continuitate firească. Această filiațiune explică nu numai preocupările componistice dar și nivelul artistic superior de la care pleacă noua pleiadă de creatori. Ceea ce cunosc din muzica lui Octav Nemescu, Dan Voiculescu, Mihai Moldovan, Cornel Georgescu, Lucian Metianu, Csiky Boldiszar, Sorin Vulcu, Eugen Wendel (și n-am numit decît o parte) depășește categoric faza „experimentărilor" și se situează incontestabil în zona artei adevărate. Din păcate, lucrările tinerilor compozitori ajung cu mare greutate în fața publicului, după ani de așteptare. (Fără cele două concerte ale Radiodifuziunii multe nume ar fi fost încă necunoscute).

Problema contactului cu publicul, problemă ce privește întreaga muzică românească, este departe de a-și fi aflat soluția. Să nu ne facem iluzii. Niciodată și nicăeri nu se poate întîlni un public ideal sub toate aspectele, exigent (și indulgent totodată !), receptiv, avizat și interesat, lipsit de snobism. Publicul nu poate fi omogen și nici nu ar fi bine să existe un singur public. Dar în momentul de față disproporția dintre auditorii dornici să se apropie de o muzică mai nouă și cei rămași atașați trecutului este, cu tot progresul înregistrat în ultimii ani, încă prea mare. În aceste condiții sînt binevenite lucrările care pot contribui la educarea publicului. Dar nu ar folosi la nimic concesiile făcute de compozitori, căutările unor căi de compromis (chiar dacă le-am spune, eufemistic, sinteze) ducînd în mod inevitabil la producții artistice minore. Nu așa se va putea realiza acea mare acțiune de apropiere a auditorilor, care devine din ce în ce mai necesară, ci printr-o mai susținută inițiere în marea muzică a secolului nostru. Cum pot fi înțeleși pe deplin compozitorii români sau alți compozitori contemporani, atunci cînd clasicii secolului 20 figurează atît de rar în programele concertelor noastre simfonice ?

Fără a avea pretenția că o problemă atît de dificilă, aceea a educării publicului de concerte deja existent și a atragerii unui public nou ar putea fi soluționată prin cîteva sugestii expuse într-un spațiu atît de limitat, îmi exprim convingerea că opera compozitorilor de

geniu din epoca noastră trebuie să fie permanent prezentă în repertoriul tuturor orchestrelor. Altminteri, între repertoriul romantic, prezent cu generozitate, și cel modern, reprezentat mai ales prin compozitori români, se menține un gol uriaș și nu numai publicul dar și instrumentiștii din orchestre nu vor putea ajunge vreodată la o viziune mai largă asupra fenomenului componistic contemporan. Dacă s-ar organiza de-a lungul unor întregi stagiuni — în cadrul obișnuitelor concerte în abonament — treceri în revistă ale capodoperelor secolelor 20, de la „Erwartung" pînă la „Gruppen für 3 orchester" (— chiar și cu „menajamente" : eventual la fiecare două concerte cîte o lucrare importantă), la sfîrșitul stagiunii atît publicul cît și oamenii de muzică vor dobîndi o optică nouă, o înțelegere a sensului istoric estetic al dezvoltării artei muzicale. Evident, s-ar putea apela și la marii soliști străini, al căror repertoriu cuprinde și concerte de Bartok, Strawinski, Schönberg, Berg, dar care în prezent sînt solicitați doar pentru Beethoven. Abia după cîteva stagiuni alcătuite în acest fel, și după unul sau două festivaluri de muzică contemporană, vom putea aprecia, în cunoștință de cauză, eforturile creatoare ale compozitorilor noștri și vom putea integra fenomenul componistic românesc în mișcarea artistică a epocii.

AUREL STROE

1. Este foarte greu să faci ierarhizări între confrați. Personal, sînt interesat de toate lucrările scrise de colegii mei și mă aplec asupra lor cu multă dragoste.

Lipsa de perspectivă nu-mi permite însă să fac deocamdată aprecieri de valoare...

2. Mi se pare caracteristic pentru momentul actual, pentru toate domeniile gîndirii omenești, o încercare de depășire a categoriilor, a clasificărilor existente. Frontierele dintre diferitele discipline, dintre diferitele domenii de activitate se dovedesc a fi din ce în ce mai permeabile. Chiar diferențele (considerate esențiale pînă acum) existente între artă și știință par a se dovedi mai mult aparențe decît realități profunde ; forța de creație a omului se manifestă deopotrivă în cele două domenii și găsesc că mai mult ca oriunde la intersecția acestor domenii. Așa că să nu ne mire că se nasc astăzi în lumea sunetelor domenii ce depășesc ceea ce numim înțelesul actual al categoriilor artistice.

În ultimul timp unii dintre compozitorii noștri au început să pășească cu mult curaj pe aceste terenuri.

Integrarea în tradiție a acestor creații nu trebuie privită îngust. Nu cred că tradiția noastră muzicală trebuie să fie o tradiție a formulelor melodice, ritmice ș.a.m.d. Important este să dezvoltăm în modul cel mai dinamic datele unei culturi, menținînd tot ceea ce este bogat în sugestii pentru perspectivele creatoare nu numai în domeniul muzicii. De aceea nu ne miră influența pe care în general, o are personalitatea unui Brîncuși sau a marilor poeți moderni asupra creatorilor din domeniul muzicii. Aici aș aminti și influența pe care o are folclorul prin largile perspective pe care le deschide incontinuu. În investigarea folclorului cred că cel mai important lucru pentru compozitorul modern este aspectul de continuă creație, aspectele sale de metodă improvizatorică, și modul în care se îmbină cu o libertate suverană tiparul tradițional cu invenția spontană a interpretului — compozitor. Cred că compozitorul care are la dispoziție un folclor atît de viu, poate dezvoltîndu-l, să găsească aspecte noi de gîndire și sensibilitate care să se alăture, în spiritul cel mai contemporan, ultimelor cuceriri ale limbajului muzical.

3. Am avut ocazia să constat că în străinătate, deși relativ puțin cunoscută, muzica noastră stîrnește interes tocmai prin particularități proprii pe care nu le putem defini cu precizie dar le simțim ca emanînd dintr-o experiență culturală specifică. Unii muzicieni observă coloritul, alții sentimentul materialului sonor, în fine (și cred că aceștia sesizează cel mai bine fenomenul) unii observă un anumit mod de a dispune materialul sonor în timp care caracterizează arta compozitorilor noștri.

Și să nu uităm un alt aspect...

Creatorii contemporaneității sîntem noi, cei care construim noul în diverse domenii ale activității umane. De aceea în ceea ce îi privește pe muzicieni nu aș spune „muzica trebuie să fie",... „căile muzicii sînt"... ci aș spune maidegrabă : trebuie să fim răspunzători de faptul că noi facem muzica să fie ceea ce este, că noi tăiem căile ce se deschid în permanență creind prezentul și determinînd viitorul...

4. Consider că muzica românească se află încă la începutul drumului său. Cînd spun muzica românească nu mă gîndesc numai la compozitori ci mă gîndesc deopotrivă la interpreții acestei muzici, și la publicul care trebuie să fie transformat prin această muzică.

Cred că momentele de culminație a unei culturi muzicale sînt acelea în care se stabilește o concordanță între acești trei factori. Evident, pentru a nu cădea în academism, trebuie să privim această concordanță în mod dialectic, nu ca pe un moment care se permanentizează. În muzica noastră cred că nu am ajuns încă la ora actuală în acest stadiu. După părerea mea, forțele interpretative care creiază echilibrul între cei trei factori sînt încă în urma atît a compozitorilor cît și a cerințelor publicului. Aceasta nu înseamnă că nu avem interpreți deosebit de valoroși, vreau doar să spun că există încă o neconcordanță între operele compozitorilor noștri și optica unora dintre interpreți, fapt care se răsfrînge asupra înțelegerii publicului.

5. Rămînerea în urmă a șantierului muzicologic față de cel componistic este evidentă. Cred că în acest domeniu, divagările istoriografice (la nivelul purei descripții și al unei acute lipse de sinteză), aduc prejudicii importante înțelegerii însuși a specificității muzicii noastre actuale.

6. Orice măsuri organizatorice pentru o mai largă cunoaștere a muzicii românești ar trebui să aibă în vedere faptul că se scrie multă muzică care trebuie să fie cunoscută și că ceea ce facem la ora actuală pentru difuzarea acestor creații este încă foarte puțin.

anchetă realizată de IOSIF SAVA

Concertul pentru pian și orchestră de Cornel Țăranu

de Mihai Moldovan

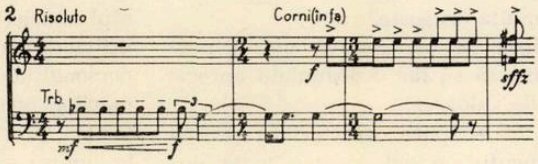
Concertul pentru pian și orchestră a fost compus între anii 1963—1966. Fructificînd experiența acumulată prin lucrări dedicate aceluiași instrument — dintre care Sonata ostinato și Contraste I și II sînt mai cunoscute prin prezența lor pe estradele de concert, — compozitorul clujean găsește noi soluții de transfigurare continuă a mijloacelor de expresie ce-i sînt proprii, pe care le organizează după legi ce-și găsesc de cele mai multe ori originea în structurile cîntecului popular.

Înglobat în cercul larg al lucrărilor concertante, Concertul pentru pian de Cornel Țăranu ne sugerează alăturarea altor lucrări concertante dedicate aceluiaș instrument dintre care *Jocuri pentru pian și orchestră* de Anatol Vieru și *Muzică pentru pian, alămuri și percuție* de Aurel Stroe se impun mai mult ca mod de a înțelege și rezolva raportul solist-orchestră decît ca problematică. Dacă totuși Cornel Țăranu își numește lucrarea *Concert* este pentru că în linii mari, raporturile obligatorii în piesele de gen din muzica clasică sau romantică se mențin și în cea de față. În schema consacrată a mișcărilor — repede, lent, repede — autorul investește un anume tip de structură fiecărei părți : primei și ultimei fiindu-i caracteristică starea de închegare a discursului iar celei mediene starea de pulverizare, de dispersare motivică. Această macrostructurare nu exclude ca microstructurile să primească în diferite momente caractere opozante ; de exemplu, tema expusă de instrumentul solist, în partea a II-a a concertului, este cantabilă și liniară cu toate că, în mare, aceeași parte se bazează pe discontinuitatea discursului muzical.

Partea I este o sonată monotematică. Un motiv incisiv expus de trombon, apoi răspunsul lui de către corni este reluat în diverse transpoziții conturînd o miniaturală introducere cu rol de enunțare a materialului. Importanța acestui motiv este atît ritmică — șirul de optimi cu alură percutantă imprimînd o mișcare continuă — cît și melodică, prin impunerea a două coordonate de bază : sunetul repetat și intervalul. Acest motiv este elementul motoric al mișcării iar prezența sa în diferite ipostaze variaționale, imprimă primei părți vigoare și robustețe.

1

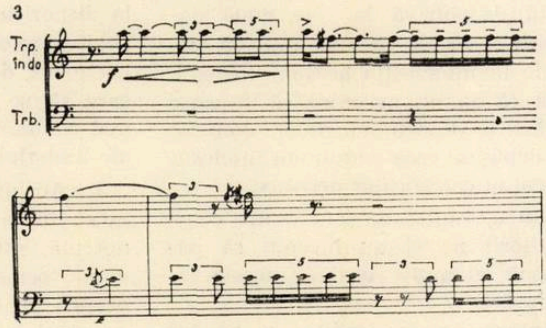
2 Risoluto Corni(în fa)



Deși pornește de la o serie ce rezultă firesc din desfășurarea discursului, compozitorul nu urmează cu rigurozitate procedeele tipice de dezvoltare ale acesteia, organizarea modală în care punctele de atracție și stabilitate se impun, fiindu-i mai apropiată !

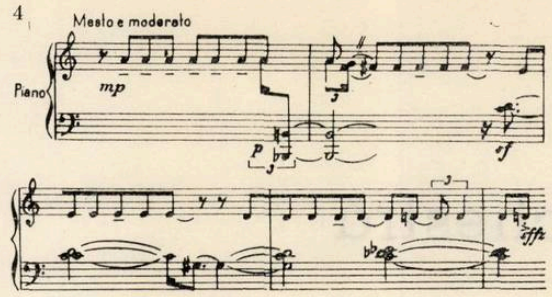
Odată cu expunerea de către partida solistică a motivului, într-un mers descendent, începe dezvoltarea primei secțiuni a părții I-a. Prin intrări

3



precipitate, amintind uneori de stretto sau prin augmentări, folosind cu îndemînare registrele instrumentului precum și o orchestrație în care partida alămurilor și percuția au rol solistic, motivul inițial suferă transformări esențiale, în ipostase ritmico-me-

lodice îndepărtate de forma inițială. Una dintre acestea prevestește tema părții a doua.



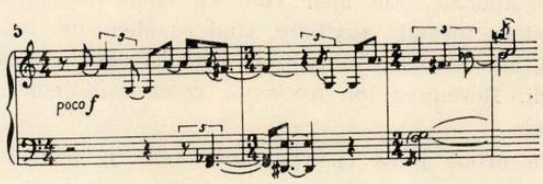
Această primă secțiune corespunde cu expoziția sonatei.

A doua secțiune, Giusto, cu rol de desvoltare, constituie un nou ciclu variațional. Ritmurile complementare, intervenind atît între diferitele grupe instrumentale cît și între acestea și pian imprimă mișcării un caracter pregnant apropiind-o de factura toccatei. Aspectul incisiv și percutant este accentuat prin introducerea orchestrei de coarde folosită cu predilecție ca factor ritmic în pasaje de pizzicato și col legno.

Operînd în însăși structura motivului (vezi ex. 1) compozitorul va folosi intervalele constitutive ale acestuia (două secunde mici și o secundă mare răsturnate ca septimă și nonă) într-o acordică aspră, contrapunctată variat, în dialoguri susținute cu toate grupele orchestrei. Este momentul în care densitatea muzicii în largi planuri de desfășurare, atinge punctul culminant cu un moment aleatoric ce constituie axa de simetrie a părții. Orchestrei de coarde, divizată într-o acordică complexă pe baza intervalelor constitutive ale motivului (ex. 1), i se suprapun suflătorii într-o mișcare liberă, liniară. Acordurile orchestrei de coarde, de data aceasta arco într-un vibrato rar, anunță caracterul părții a doua.

Avînd evidente afinități cu cîntecul lung, partea a II-a, Andante rubato va căpăta un cu totul alt profil, investigația efectuîndu-se într-o nouă direcție. Un anumit gen de improvizație, heterofonia, reluarea variată a unor formule conferă mișcării o aparentă libertate în desfășurarea discursului muzical.

Stării de pulverizare a materiei sonore, tipică în special pentru părțile extreme ale mișcării, i se opune cantabilitatea instrumentului solist care în secțiunea mediană, acompaniat doar de grupa instrumentelor de percuție, expune tema într-o atmosferă lirică.



Cele două secunde mici și secunda mare dispuse într-o nouă organizare sînt elementele constitutive ale materialului folosit și în această mișcare.

Discontinuitatea discursului muzical în care mișcarea motivică primește culorile timbrale cele mai diverse prin trecerea pe la diferite instrumente, specifică modalității „Klangfarbenmelodie" are la bază o organizare multiserială unde, în afara seriei din partea I găsim și alte serii sau aspecte derivate.

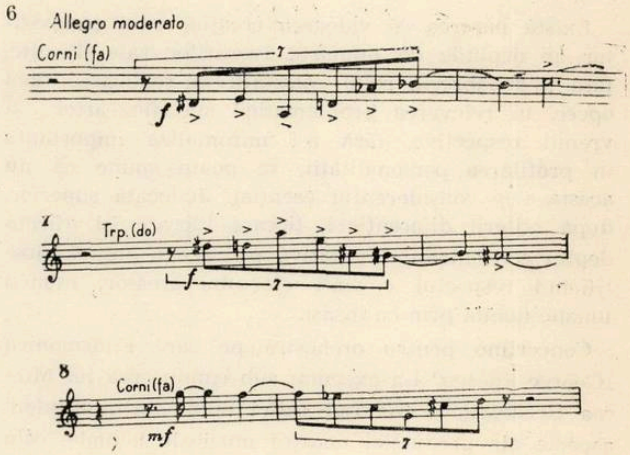
Culoarea și fluiditatea muzicii ni se par reușitele certe ale părții a doua. Unele momente prezintă apropieri de muzica lui Messiaen și Varèse.

Un acord cu sunete suspendate la instrumentele de alamă, reamintind acordica corzilor din finalul primei părți, încheie mișcarea.

Partea a III-a, Allegro moderato, este într-o mare măsură revenirea la stilul concertant tradițional.

Forma este apropiată de rondo prin revenirea unei secțiuni ce se impune ca refren (secțiunea A), și care debutează de fiecare dată printr-un motiv expus de un instrument de alamă cu o formulă specifică de septolet.

La fiecare revenire a refrenului formula motivică va fi adusă într-o altă înfățișare: răsturnată (A 1) și recurentă (A 2).



Ca organizare a materialului sonor, Cornel Țăranu utilizează același sistem multiserial folosit și în mișcările precedente. Finalul concertului este un amestec între un giusto continu și un poantilism discontinuu. În acest fel se realizează și o unitate a celor trei mișcări, giusto reprezentînd aderența la prima parte iar poantilismul la cea de a doua. Tematic, multe reminiscențe ale motivului din partea întîia le găsim și aici, de exemplu în Episodul 2, (atît la suflători cît și la corzi) unele puncte de culminație sînt realizate pe formula sunetului repetat. Astfel putem afla o nouă formulă variațională a materialului din partea întîi, sunetul repetat stînd la baza giusto-ului continu iar jocul intervalic constituind punctul de pornire al poantilismului discontinuu.

Amplitudinea partidei solistice, tratată mai generos decît în părțile precedente, precum și o participare mai concertistică a orchestrei conferă finalului un caracter spectaculos.

Concertino pentru orchestră de Aurel Popa

de Ștefan Mangoianu

Există părerea că valoarea creației unui compozitor ar depinde de numărul lucrărilor sale. Firește, fără a subaprecia rolul cantității în realizarea unei opere, în relevarea problematicii specifice artei și vremii respective, fără a-i minimaliza importanța în profilarea personalității, se poate spune că nu acesta este considerentul esențial. Judecată superior, după criterii diferențiate, fiecare lucrare își afirmă deplin concentrarea calitativă pe care o posedă, justificînd respectul cuvenit efortului creator, muncii umane nobilă prin ea însăși.

Concertino pentru orchestră pe care Filarmonica „George Enescu" l-a executat sub conducerea lui Mircea Cristescu, prezentînd astfel unul din multiplele aspecte ale producției noastre muzicale actuale, este cea mai recentă lucrare simfonică a lui Aurel Popa. Compusă în 1966, ea uzează de aportul unui aparat orchestral tradițional completat cu vibrafon și „unde Martenot". Denumirea este justificată prin tratarea virtuoză a tehnicii instrumentale, în manieră proprie. Este și acesta un temei tradițional, chiar dintre cele mai timpurii ivite în istoria genului.

Lucrarea însumează trei mișcări intitulate „Perpetumm mobile", „Culori" și „Cavalcadă". Apare aci poate nu atît nevoia de a metaforiza imagistica lor muzicală excepțional de fluidă, generalizatoare uneori excesiv, cît de a o fixa noțional, sprijinind pe auditor în acest fel.

În întreaga lucrare, discursul muzical este structurat departe de orice mod preconceput. Abandonîndu-se parcă, el poate fi comparat cu „dicté-ul" suprarealist, frizînd oniricul practicat adesea cu atîta fantezie de avangardă literară. Sistematica lui sonoră, de simultaneitate ca și de succesiune, prezintă în țesătura muzicală concretă caracteristicile unui agregat ce înglobează fără prejudecăți, atît diatonismul tonal, modal, cît și cromatismul tratat liber.

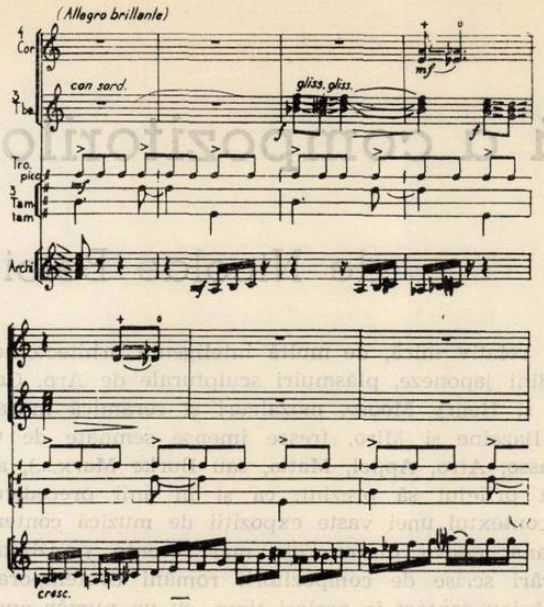
Poate că autorul a simțit nevoia să se elibereze de constrîngerile unei tehnici muzicale înguste, într-o vreme cînd absolutizarea acesteia tinde să dezumanizeze arta intonațiilor. Faptul în sine e pozitiv dacă nu e în pofida oricărei legități implicite. Cred că opera muzicală este cu atît mai viabilă cu cît e mai organic structurată în virtutea unui limbaj. S-ar putea ca ethos-ul realmente înoitor atît de necesar și febril cîntat azi, să nu aparțină în exclusivitate vreuneia dintre orientările disputate. Numai practica vieții muzicale însăși va răspunde aici concludent. Cert e doar faptul că discursul muzical reclamă organicitate, o sistematică sonoră coerentă, fie ea exclusivistă ori sintetizatoare.

Cred că Aurel Popa se poate autodepăși în privința aceasta. Rod al meditațiilor sale de profesionist încercat, sistematica lui sonoră se va deosebi cu atît mai puțin eclectică cu cît va spori capacitatea ei de a-și integra organic toți factorii de limbaj. Astfel, stilul său nu va avea decît de cîștigat pregnanță, valențele expresive ale lucrărilor lui vor dobîndi forță și mai cuceritoare. În fine, claritatea limbajului ea însăși sporind astfel, va tălmăci mai nemijlocit sensurile gîndirii sale muzicale.

Cu o modestie lipsită de pretenții, partitura concertinoului pentru orchestră închide în paginile sale o idee artistică certă. După opinia mea, ea merită toată atenția. Analiza muzicală chiar dacă nu exhaustivă ne oferă aci singura argumentare edificatoare.

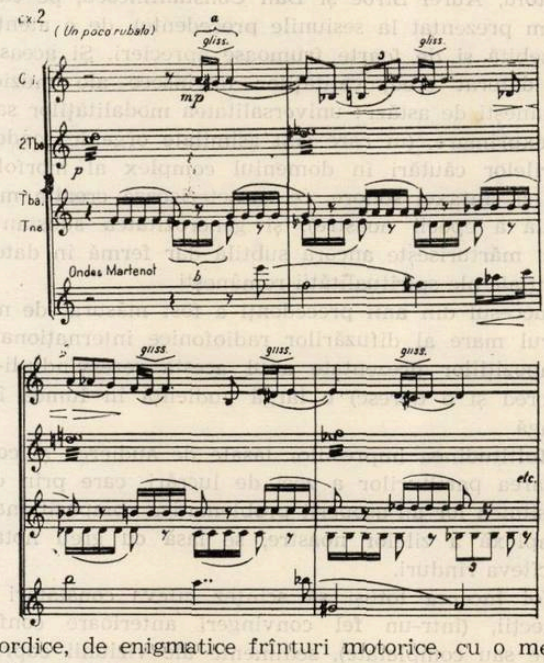
În întregul concertino predomină două structuri intonaționale. Ele apar cînd ca elemente tematice, cînd ca formule auxiliare, cînd ca elemente de formă, arcuind largi periodizări, cînd ca detalii ale facturii. Revenirea lor frecventă creează desigur unitate.

În prima piesă („Perpetuum mobile"), primele 10 măsuri din secțiunea a doua înfățișează unul din momentele cheie ale desfășurării discursului. Aflăm aci ambele structuri intonaționale ce constituie întruchiparea principiului ciclic al lucrării.



Glissando-ul cromatic (a) și celula motorică (b) ar fi cerut poate de-a-lungul tuturor secțiunilor piesei, de-a-lungul tuturor mișcărilor, o mai pregnantă intervalică, o diversitate ceva mai puțin arbitrară. În ultimă instanță, fantezia dovedită de autor în traducerea lor ar fi izbutit cred o traectorie la fel de vioaie, poate încă mai expresivă, pe fundalul ritmului ostinato al percuției. Fapt e că pasajul citat e reprezentativ pentru această primă mișcare. Aici domină motoricul. El tălmăcește parcă însuși principiul „panta rei". Cîteva explozii dinamice nu-l opresc ci îl impulsionează iar și iar. În totul se degaja astfel o singură imagine cuprinzătoare.

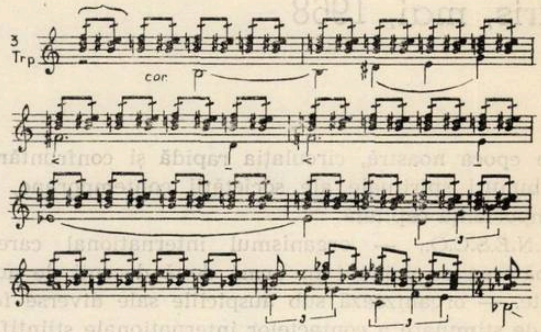
În a doua mișcare, lentă, contrastul e marcat printr-o expresie meditativă fragmentată de sacade



acordice, de enigmatice frînturi motorice, cu o mecanică mai molcomă.

Mai mult decît vizualul din titlu, în „Culori" răzbate astfel expresia unor stări de neliniște, a unor afecte cu tentă melancolică, oarecari ecouri nostalgice.

În ultima mișcare („Cavalcadă"), desfășurată pe fundalul frămîntat al unei alternanțe de scurte arcuri melodice și de fugăriri prelungite ale trompetelor cu surdină, ale timpanelor, imagistica ei n-ar prezenta nimic nou esențial dacă în culminația secțiunii a 2-a nu ar izbucni în sonorități oarecum fantastice următorul episod.



Deși nu e aidoma niciunui alt fragment, el are afinități cu expresia ambelor mișcări anterioare. Însăși ritmica sa lentă și rapidă, contrapunctată, denotă o sinteză. Prin capacitatea sa de a creia imagine pregnantă, reținem momentul ca dominînd sensurile întregii lucrări.

Însumînd această succintă radiografiere a concertino-ului putem conclude cu următorul rezumat al imaginilor sale : 1) mișcarea continuă ; 2) meditație și afecte nostalgice ; 3) sinteza lor : galopul fantastic.

Totdeauna limbajul noțional va fi incapabil să reproducă bogăția fenomenală a celui intonațional. Se poate apropia însă de esența lui, circumscriind-o, căci intonațiile ele însile au o anumită putere de generalizare. Nu știm în ce măsură rezumatul imagistic redat mai sus a fost vizat conștient. Ca proecție a unei idei artistice, a cărei intenție și expresie a fost compozitorului posibilă, el există obiectivat în datele concrete ale partiturii și audierii, în intenția și expresia lor reală.

Nu putem rezuma aci conținutul muzical propriu-zis, întreg procesul sonor particularizat. Vom generaliza noțional doar datele discursului în tectonica ei, lucrarea vădește multă dezinvoltură, vitalitate și nerv. Mobilitatea micro- și macro-structurilor formale, necesară tematicii într-un grad înalt, există cu prisosință uneori chiar derutant. Inconsecvența sistematicii sonore, face și ea loc, ici, colo, unei imagistici mai palide unor structuri cu profil instabil. În arhitectonică, periodizarea capricioasă se dovedește adecvată. Nu atît în construcția ansamblului lor, cît în forma muzicală a celor 3 mișcări, ideea artistică, atît de bogată în valențe cred că este însă încorsetată, redusă. Mi se pare că Aurel Popa dispune de suflu. Își este sieși dator să-l dezvolte, deschizînd cîmp și mai larg formei și performanțelor sale. El își va acorda încă mai eficient posibilitățile cu realizările sale, atunci cînd dispunînd de o idee artistică de amploare, capabilă de multiple semnificații și rezonanțe adînc umane, va dimensiona, proporționa și construi cu tot mai mare economie, învestind generos toate resursele fanteziei ce îl caracterizează. Prin această auto-clarificare farmecul lucrărilor sale va spori neîndoios. Poetica muzicală proprie contemporaneității îl solicită întru aceasta, căci ultima lui lucrare denotă talent.

Tribuna internațională a compozitorilor

Paris, mai, 1968

de Nicolae Beloiu

În epoca noastră, circulația rapidă și confruntările de bunuri spirituale ale societății contemporane, au o importanță capitală.

U.N.E.S.C.O., — organismul internațional care-și sărbătorea cu doi ani în urmă două decenii de activitate, — organizează sub auspiciile sale diverse forme de stimulare a contactelor internaționale științifice și culturale ; una dintre acestea este și Tribuna Internațională a compozitorilor, care solicitînd (în colaborare cu Consiliul Internațional al Muzicii) participarea celor mai importante organizații de radio din lume la sesiunile sale anuale ce se desfășoară la Paris, (în anotimpul în care titlul de „oraș lumină" este mai mult ca oricînd justificat), caută să facă cunoscute prin intermediul acestora, printr-o difuzare pe măsura mijloacelor tehnice ale timpului nostru, operele muzicale marcante ale compozitorilor contemporani.

Aceasta dovedește că muzica zilelor noastre, cu problematica sa complexă, cu tendințele, fanaticii sau detractorii săi, reprezintă domeniul cultural, nu numai poate cel mai expus astăzi polemicii ascuțite dar și cel care se bucură din ce în ce mai mult de o atenție deosebită din partea celor ce urmăresc cu interes și bună credință, incandescenta experiență spirituală a omului contemporan.

Dar cum în modul paradoxal, tocmai în dimensinea temporală în care și-a justificat întotdeauna adevărata rațiune de a fi, — contemporaneitatea, — muzica este astăzi mai puțin cunoscută, aspectul propagării selective și intensive a valorilor reale ale muzicii zilelor noastre capătă o semnificație majoră. Pentru că dacă fiecare este liber să-și apere gusturile în materie de muzică, să-i placă sau nu Șostakovici, Nono sau Xenakis, nu este totuși de conceput ca asemenea atitudini să fie adoptate, fără o informare cît mai completă și chiar o cunoaștere temeinică. Și tocmai acestei nobile misiuni își consacră activitatea de 15 ani, Tribuna Internațională a Compozitorilor, la care Radioteleviziunea Română a aderat și a participat cu consecvență în ultimii ani, alături de alte 30 organizații radiofonice de prestigiu din lumea întreagă.

Recenta sesiune din luna mai a Tribunei Internaționale a Compozitorilor, s-a desfășurat într-un Paris ciudat de dezert și în același timp cuprins de febra marilor frămîntări sociale, atît de prezente în istoria sa. Într-una din sălile destinate întîlnirilor muzicale ale Casei U.N.E.S.C.O., (în imediata vecinătate a sobrei și evocatoarei „École Militaire" a lui Gabriel, ca și a turnului Eiffel — ce sfida cu 80 de ani în urmă purismul arhitectonic urban al parizienilor, — impresionantă asamblare pe o suprafață relativ mică, de multă inteligență arhitectonică, grădini japoneze, plăsmuiri sculpturale de Arp, Calder și Henry Moore, mozaicuri și ceramică murală de Bazaine și Miro, fresce imense semnate de un Picasso, Afro, Appel, Matta, sau Burke Marx,...), am avut prilejul să prezint, ca și în anii precedenți, în contextul unei vaste expoziții de muzică contemporană, cîteva dintre cele mai recente și izbutite lucrări scrise de compozitorii români contemporani și să iau contact în același timp, cu un număr apreciabil de compoziții mărturisind stadiul actual al gîndirii muzicale, tendințe stilistice, personalități creatoare, vibrații subtile ale unor culturi muzicale diferite, într-un cuvînt panorama caleidoscopică a muzicii zilelor noastre.

Mă consider în primul rînd dator să mărturisesc satisfacția pe care am resimțit-o, constatînd că lucrările românești pe care le-am făcut cunoscute auditoriului avertizat și exigent al acestui for muzical internațional, lucrări datorate unor compozitori reprezentativi pentru tînăra muzică din țara noastră, Anatol Vieru, Tiberiu Olah și Adrian Rațiu, s-au bucurat (de altfel ca și cele semnate de Liviu Glodeanu, Teodor Grigoriu, Ștefan Niculescu, Pascal Bentoiu, Aurel Stroe și Dan Constantinescu, pe care le-am prezentat la sesiunile precedente), de o atenție deosebită și de foarte frumoase aprecieri. Și aceasta s-a datorat cred, calităților intrinsece ale muzicii românești de astăzi : universalitatea modalităților sale de exprimare, (în care sînt asimilate organic roadele febrilelor căutări în domeniul complex al morfologiei și sintaxei sonore, ce caracterizează creația muzicală a epocii noastre), și generozitatea substanței ce-și mărturisește ancora subtilă dar fermă în datele esențiale ale spiritualității românești.

Succesul din anii precedenți a fost măsurat de numărul mare al difuzărilor radiofonice internaționale, compozițiilor prezentate anul acesta rezervîndu-li-se (o cred și o doresc) o largă audiență în lumea întreagă.

Multitudinea impresiilor lăsate de audierea și consultarea partiturilor a zeci de lucrări, care prin diversitatea lor au acoperit problematica compozițională complexă a zilelor noastre, se lasă cu greu notate în cîteva rînduri.

Voi încerca totuși să schițez cîteva constatări și reflecții, (într-un fel convingeri anterioare confirmate sau completate), sedimente ale viziunii cuprinzătoare asupra fenomenului muzical contemporan, pe care mi-a oferit-o ultima sesiune a Tribunei Internaționale a Compozitorilor.

Un aspect cu caracter mai general, dar după părerea mea de loc neglijabil, se referă la faptul că în timp

ce unele culturi cu o veche tradiție în arta sunetelor atrag atenția în mod insistent și pe această cale, că muzica lor contemporană nu poate fi redusă numai la cîteva nume de compozitori cu rezonanță publicitară, (pe care din păcate practica îngustă a vieții muzicale îi face exponenți exclusivi ai acestora) noi zone geografice își definesc prin intermediul unor personalități creatoare promițătoare, conturul culturilor muzicale specifice, cerîndu-și dreptul de a fi în atenția iubitorilor de frumos sonor.

Astfel Australia propune un lot de compozitori din care am reținut nume ca Ross Edwards, Richard Meale sau Peter Sculthorpe, Irlanda își prelungește în zilele noastre o veche tradiție (ilustrată în secolele trecute de nume celebre de barzi harpiști precum Carolan), prin pana unor Seoirse Bodley, Gerard Victory sau Gerard Schürmann ; muzica daneză contemporană a afirmat în ultima vreme o componistică îndrăzneață și nume promițătoare ca Thomas Koppel (un tînăr de 24 ani), Ingolf Gabold, Mogens Winkel Holm și alții. Pe de altă parte o opinie obiectivă, corectă asupra muzicii franceze contemporane, nu poate fi obținută numai prin frecventarea succeselor răsunătoare ale unor Pierre Boulez, Olivier Messiaen, Yannis Xenakis, André Jolivet, ignorînd atîtea pagini meritorii semnate de Claude Ballif, Pierre Hasquenoph, Jean Etienne Marie, Antoine Tisne, Thérèse Brenet, sau pe nedrept uitatul Serge Nigg. Creația englezului de origine spaniolă Roberto Gerhard, este practic necunoscută încă, în timp ce în Japonia, țara care a adus în festivalurile europene de muzică contemporană, nume de rezonanță și autentică valoare ca Matsudaira, Fukushima sau Takemitsu, Akira Miyoshi, Maki Ishy, Toshiro Mayuzumi, Michio Mamiya, contribuie fără mult tapaj la definirea valorică a muzicii japoneze de azi... Și bineînțeles lista exemplelor ar putea continua.

Trebuie să mărturisesc, că mi s-ar părea cel puțin gratuit să încerc a vorbi despre prezența unor tendințe noi în componistica muzicală, noutăți ce mi-ar fi putut fi dezvăluite de ultima sesiune a Tribunei Internaționale a Compozitorilor. Și aceasta pentru că procesele de mutație sensibile în gîndirea muzicală, (din respect pentru valorile absolute din care arta face cu certitudine parte, îmi permit, — referindu-mă la drama devenirii, — să vorbesc mai degrabă despre un permanent proces de mutație, decît despre o evoluție), nu-și fac întotdeauna apariția de la an la an, cu atît mai mult cu cît aventura creației muzicale acoperă astăzi suprafețe atît de vaste de preocupări, încît ineditul insuficient de semnificativ și justificat, riscă să se piardă în noianul datelor acumulate în ultimele decenii. (Constatarea unor intensificări a explorărilor în domeniul timbral sau a preocupărilor în domeniul prospecțiunii grafice, mi se pare totuși secundară).

Îmi este însă mai ușor să afirm că cele 80 de lucrări ce au reprezentat creația contemporană la acest for muzical internațional, mi-au confirmat odată mai mult convingerea că muzica de azi, departe de a fi acel limbaj unitar, (așa cum l-ar dori fanaticii ei), sau uniform, (cum îl califică unii sceptici), este mai degrabă un „babel" de idiomuri diferite. Este de fapt firesc să fie așa, mai ales într-o perioadă ca aceasta pe care o traversăm, cînd impresionanta cantitate de posibilități lingvistice-muzicale acumulată în 20 de ani de intens experiment rațional, cere să fie asimilată într-un concept compozițional dominat de luciditatea voinței creatoare, rețeta liantului utilizat neputînd fi elaborată decît de alchimia misterioasă a personalității puternic individualizate.

Bineînțeles, nu au lipsit de la acest „rendez-vous" muzical internațional (ele au fost chiar numeroase), lucrări care pot fi cu greu justificate numai prin temperamentul creator al autorilor, fără a admite o doză importantă de ceea ce aș numi „complex istoric, al evoluției" ; acesta înclină de multă vreme pe unii compozitori, să-și ferească opera de perisabilitate, de uzura timpului, a evoluției, fie plasînd-o cu grijă sub garanția trecutului, (numită tradiție), fie încercînd temerar s-o proiecteze în viitor, pentru a beneficia de longevitatea ce revine în mod curent deschizătorilor de drumuri noi.

Dar dacă puținele compoziții născute sub semnul academismului steril, s-au plasat singure în afara interesului general, în schimb am ascultat cu mult interes pe cele semnate de un Yannis Xenakis, György Ligetti, Silvano Busotti, Angelo Paccagnini, Tohru Takemitsu, Witold Lutoslawski, Haubenstock-Ramati, Jean Etienne Marie și mulți alții, compozitori cunoscuți pentru insolitele lor plăzmuiri sonore și pentru surprizele ce le rezervă cu fiecare nouă lucrare.

Am putut constata o dată mai mult însă, că deși gîndirea muzicală se cheltuiește în continuare cu multă generozitate pe o vastă arie de investigație rațională, — în căutarea unei modalități ideale de exprimare, — creatorii autentici din zilele noastre se preocupă din ce în ce mai mult de mobilarea noului corp sonor imaginat de ei, cu o substanță capabilă să-i asigure viabilitatea. Și aceasta pentru că *experimentul* în compoziția muzicală, (fie că se aplică asupra materiei sonore, asupra problemei complexe a determinismului cauzal sau al hazardului în structurarea acesteia, a efectelor timbrale sau a elaborării sistemelor de notație), rămîne totuși un stadiu precreator, el neputînd justifica singur opera de artă, care presupune, pentru a se salva din zona confuză și sterilă a anecdoticului nesemnificativ, garanția unei autentice *experiențe* spirituale.

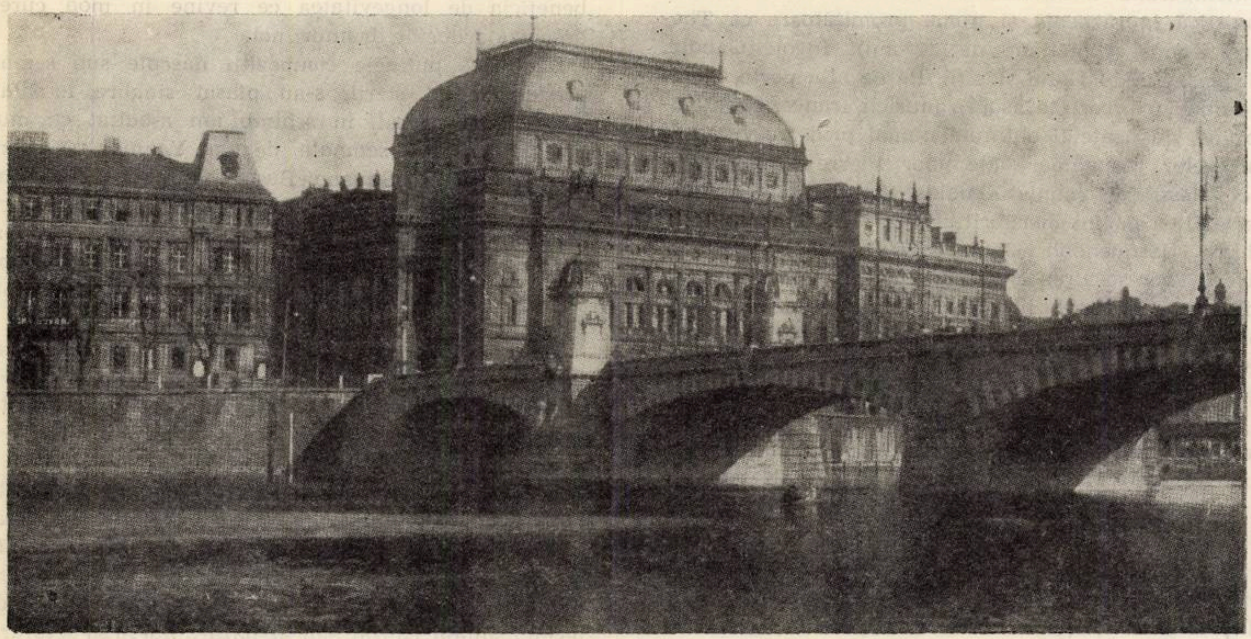
Variabilitatea practic nelimitată a raportului dintre aceste energii complementare, generatoare ale actului creator, (experiență spirituală și experiment rațional), asigură în același timp o multitudine de posibilități de manifestare a celor mai diferite temperamente componistice.

Îmi revine în minte plăcuta surpriză cu care în timpul audierii în Casa U.N.E.S.C.O. din Paris, acum doi ani a Concertului pentru flaut și orchestră de Liviu Glodeanu, a Muzicii lui Aurel Stroe pentru „Oedip la Colonnos" anul trecut, sau recent a Concertului pentru vioară și orchestră de Anatol Vieru, am constatat promptitudinea reacțiilor unor muzicieni experimentați, care dincolo de interesul pentru aceste realizări componistice, au putut stabili subtile referiri la incantația sonoră prezentă în folclorul românesc, la etosul melosului nostru, sau chiar la creația enesciană, mărturisindu-mi astfel interesul

pentru valorile caracteristice ale culturii noastre muzicale.

De fapt, pentru mine surpriza avea dubla semnificație a unei satisfacții și a unei confirmări a convingerii, că dincolo de aparențe uneori derutante sau incomode, datorate unor tehnici complexe de realizare, orice reușită muzicală contemporană aparținînd unui compozitor autentic, poartă însemne specifice și transmite vibrații subtile dar sesizabile ale unei culturi neconfundabile. Spun aceasta pentru că, așa cum muzica compozitorilor români a declanșat procese asociative care o atașau tipului spiritual al zonei noastre geografice, la rîndul meu, am remarcat în paginile uneori foarte complexe, ale unor Donatoni, Renosto sau Castiglioni, sensualitatea specific italiană, în Recviemul lui Bengt Johannson, tragismul epic și atmosfera sumbră nordică, în piesa corală „Nopți" pentru 12 voci mixte a lui Xenakis, sau „Obediens Usque ad Mortem" de Jean Ettienne Marie, claritatea și rafinamentul spiritual specific francez, la Fortner, Cerha sau Ligetti constructivismul tipic german, în timp ce austeritatea era prezentă în muzica englezilor Goehr sau Taverner, tensiunea expresionistă în aceea a spaniolului Halffter etc., etc.

Cred că tocmai această accentuată diferențiere a rezonanțelor spirituale subtile a plasmei sonore imaginată de creatori autentici, este unul dintre cele mai semnificative aspecte ale muzicii contemporane, pe care l-am putut remarca și cu ocazia recentei sesiuni a Tribunei Internaționale a Compozitorilor.



Teatrul național din Praga

Primăvara la Praga — 1968

Anul acesta, manifestarea artistică internațională „Primăvara la Praga" a îmbrăcat un caracter cu totul sărbătoresc, subliniind aniversarea semicentenarului eliberării patriei de sub dominația habzburgică precum și împlinirea unui veac de existență a Teatrului Național — instituție care a reprezentat, în cele mai grele momente, flacăra mereu vie a patriotismului poporului, a naționalismului său nebiruit.

Concertele și spectacolele muzicale s-au desfășurat, ca de obicei, în cele mai frumoase săli din Praga (Casa artiștilor, fostă „Rudolfinum" Smetana, Teatrul Național, teatrul Tyl. palatul Sternberk) și nu au lipsit catedralele St. Vit. St. Niculae ș.a., capelele (Bethleem) etc.

Pretutindeni, vestigii istorice, de trecut prestigios. În programe, ca de regulă, alături de unele din cele mai de seamă creații din literatura muzicală universală, au luat loc lucrările reprezentative ale muzicii cehoslovace; anul acesta, desigur, cu o notă accentuată sub raportul numeric, pro causa. *Tot astfel, interpreții cehoslovaci au fost, parcă, și mai numeroși, mai prezenți ca de obicei.*

Dirijorul Karel Ancerl, care își împarte activitatea între Toronto (Canada) și Praga, a prezentat, conducînd orchestra Filarmonică cehă, Concertul în re major (K : 211) pentru vioară și orchestră de Mozart, și poemul simfonic pentru vioară și orchestră Maturație *de Josef Suk — solist fiind violonistul Josef Suk. Josef Suk este, alături de Novak și Janacek, unul din creatorii de seamă ai muzicii cehe din veacul nostru. În poemul său* Maturație *exe-*

cutat prima oară sub conducerea muzicală a lui Vaclav Talich, în zilele solemne ale Cehoslovaciei renăscînde și libere din toamna anului 1918), Suk a urmărit să evoce, între altele, acea maturitate de epocă a societății cehe în plină efloreșcență. Lucrarea de arhitectură clasică, cu combinații armonice și polifonice la vremea în care a scris-o (1917) îndrăznețe, a fost interpretată de violonistul Suk cu o profundă înțelegere a sensurilor ei complexe și cu o fluență a execuției care l-au arătat drept unul dintre talentații virtuozi contemporani. Karel Ancerl șef de orchestră de prestigiu a condus întreg concertul cu sobrietate și fiecare lucrare în stilul cerut. El a desenat cu elocință fraza muzicală, a imprimat orchestrei nuanțele cele mai potrivite în raport cu exigențele partiturii, fără umbră de spectaculozitate.

Orchestrele Filarmonica Cehă, a Radiodifuziunii cehoslovace, Simfonică din Praga, de asemenea Filarmonica Slovacă și Filarmonica din Brno au la temelia activității lor munca artistică serioasă pe care o depun. Rezultate sînt dintre cele mai frumoase.

La unul din concertele sale, orchestra Filarmonicii cehe a fost condusă de Claudio Abbado, tînăr și înzestrat șef de orchestră, originar din Milano. Abbado a fost apreciat și promovat de timpuriu de Mitropoulos. Are 35 de ani și a dirijat în unele principale centre muzicale europene precum și în S.U.A., la New-York, Los Angeles etc. Este foarte dinamic și precis dispunînd de o remarcabilă capacitate de a diferi, simultan, gestica celor două brațe. Un întreg program cuprinzînd Simfonia a VII de Schubert. Pasărea de foc de Strawinski și Simfonietta de Janacek, prezentat (fără partitură) în condiții de penetrație subtilă și profundă a tîlcurilor muzicii, ne-a dovedit că Abbado este un talent dirijoral deosebit.

În cadrul Festivalului s-au manifestat și unele reputate formații simfonice de peste hotare ca orchestra Südwestfunk din Baden-Baden, Concertgebouw din Amsterdam, New Philarmonia Orchestra din Londra, orchestra simfonică din Budapesta.

Orchestra „Südwestfunk" din Baden-Baden, creată în 1946 și-a cucerit, între timp, o autoritate muzicală deosebită, datorită, între altele și programelor speciale de muzică modernă pe care le-a prezentat atît la sediul său, cît și în cadrul cunoscutelor „Zile ale muzicii contemporane" (Musictage für zeitgenossische Ton Kunst) dela Donaueschingen, a Festivalului internațional de muzică dela Aix en Provence precum și al turneelor din Olanda, Italia, Elveția. Sub bagheta ponderată dar de sensibilă autoritate și competență a dirijorului Ernest Bour, orchestra a interpretat la un înalt nivel ul execuției, între altele Chronochromie de Messiaen. Am admirat chipul explicit în care au fost prezentate diversele structuri ritmice (reprezentate prin 32 valori diferite) și coloritul sonor special pe care acestea îl căpătau de fiecare dată cînd se schimbau.

Dar fantezia orchestrală „Los Caprichos" de Hans Werner Henze, ne-a apărut, în ciuda execuției extrem de îngrijite, fără mare aderență la crochiurile lui Goya care, după afirmația autorului, ar fi inspirat-o Trebuie să spunem că de mult nu am mai auzit o asemenea suavă, suplă și somptuos colorată interpretare ca aceea, oferită de Ernst Bour, a Rapsodiei spaniole de Ravel, cu care s-a încheiat acest concert deosebit.

Un alt concert simfonic important a fost cel susținut de orchestra Concertgebouw din Amsterdam, dirijată de Bernard Haitink. De fapt, această orchestră care din 1883 cînd a fost creată și pînă în prezent a ajuns, cu deosebire sub îndrumarea memorabilului șef de orchestră Wilem Mengelberg ce a condus-o vreme de o jumătate de veac la un finisaj artistic al execuției demn de invidiat, a dat două concerte, cu programe diferite. Necesitatea de a urmări însă și alte spectacole ne-a pus întotdeauna în situația de a nu putea urmări decît un singur concert. Am arătat și cu alt prilej rigoarea interpretativă de care a dat dovadă această formație călită la exigențele dirijorale nu numai ale lui Mengelberg dar și ale atîtor alte celebrități ce s-au perindat în fruntea ei, printre care Richard Strauss, Maurice Ravel, George Enescu, Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Igor Stravinski și încă alții. Ne-am bucurat să ascultăm o simfonie mozartiană (prima simfonie în sol minor) în care stilul a fost atît de bine păstrat, tempii redați cu o desăvîrșită justețe, sonoritatea de ansamblu de o rotunjire exemplară. Grupul suflătorilor cîntînd trio din Andantino grazioso — era atît de perfect omogenizat că rezultanta sonoră părea a unui singur instrument. Solicitările dirijorului, precise, directe, discrete și foarte eficace, atestau o concepție elevată despre chipul în care se cuvine redat Mozart.

Unul dintre tinerii dirijori care în anii din urmă și-a cucerit o largă apreciere este Carlo Maria Giulini, italian de origine. După studii la Sta Cecilia, Giulini a condus orchestra simfonică a Teatrului Augusteo (Roma) apoi pe cele dela Scala și Covent Garden, unde în Don Carlos și Traviata a repurtat succese frumoase. Activitatea sa la Festivalurile internaționale din Olanda, Franța (Aix en Provence), Anglia (Edinburg) l-au impus cercurilor muzicale. Este un temperament meridional, foarte efervescent, un muzician înăscut și în același timp cultivat. Am prețuit la justă valoare realizările sale la New Philarmonia Orchestra din Londra pe care o conduce de obicei. La Simfonia londoneză de Haydn (prima în do major) s-a vădit precizia, sincronia atacului, trăsătura unitară a coardelor, finețea nuanțelor dinamice, fără să eludăm însă o ușoară tendință de egalizare a tempilor; de pildă Adagio ma non troppo era pur și simplu adagio, Presto Assai era presto dar nu... assai etc.

Foarte interesant a apărut apoi poemul Illuminations pentru voce și orchestră de Benjamin Britten în interpretarea cunoscutei soprane Jennifer Vyvyan o artistă cu mare școală, cu o voce puternică și clară. Cîntul său, făcînd abstracție de pronunția și dicția într-o franceză perfect... ininteligibilă, a fost de o rară expresivitate și elocință, interpreta fiind totodată și o actriță ce comunica puternic sălii, emoția cu care trăiește muzica, arta. Cu același prilej: Simfonia a VII-a de Dvorak, una dintre lucrările de ample proporții, de profundă gîndire și sensibilitate, cu care compozitorul a ținut „să sguduie lumea"... Aici dirijorul a apărut cu o gestică excesivă dar, recunoaștem, a realizat lucrarea la maximum de tensiune, reușind să miște puternic pe ascultători.

Am ascultat cu plăcere, în interpretarea Filarmonicii din Brno, sui-

ta În sudul Boemei de Viteslav Novak — lucrare pentru care compozitorul a aflat sugestii prețioase, pline de farmec, în tezaurul cîntecelor populare, atît în ceea ce privește elementele ritmice cît și melodice, redate de dirijorul Jiri Waldhans cu mult relief și cu acel complex, atît de necesar, al coloritului național.

Muzica de cameră a fost bine reprezentată în Festival. De altfel, în viața muzicală a Cehoslovaciei se manifestă frecvent, cu deplin succes, cvartetele „Smetana" și „Janacek" „Nonetul ceh", Trio Suk" formația „Musica nova" ș.a.

Este de remarcat larga audiență de care s-a bucurat și se bucură în țara prietenă, acest gen muzical. Am asistat la concertul dat în frumoasa și spațioasa „Casă a artiștilor". Cvartetul „Smetana" ai cărui membrii — Jiri Novac, Lubomir Kostecky, Cvartetul Milan Skampa, Antonin Kahant — s-au prezentat în condiții de execuție și interpretare excelente, au reușit să atragă un public numeros. În sală, nici un loc liber. Întreg programul — Janacek, (Cvartetul al 2-lea, inspirat de Sonata Kreutzer de Tolstoi) Beethoven (ultimul cvartet) și Ilja Hurnik (cvartet pentru coarde și bariton scris pe un text din Cintarea cîntărilor de Solomon) a fost interpretat fără partitură. Formația, bine echilibrată, datorită neîndoios unei colaborări mai îndelungate, a dat muzicii o tălmăcire foarte nuanțată: crescendo-uri expresive, cu o participare absolut simultană a interpreților, cînt îndeobște discret, fin, și totodată profund; o execuție ireproșabilă. S-a făcut simțită totuși, adesea, necesitatea unor intensități de sonoritate sporite, datorită dimensiunilor mari ale sălii de concert, cu care formația, prin însăși natura ei („de cameră") este, probabil mai puțin obișnuită. Cvartetul de Ilja Hurnik, compozitor cehoslovac din generația mijlocie a apărut interesant, scris cu o anumită tentă contemporană. Alături de cvartetul „Smetana", baritonul Dalibor Jedlicka s-a afirmat pozitiv în această lucrare cu vocea sa de un bogat colorit armonic. Subliniem, ca o notă generală ce poate sluji de exemplu, dragostea, fervoarea cu care toți interpreții cehoslovaci interpretează muzica patriei lor, o muzică prin excelență națională.

Tot la „Casa artiștilor" pianistul Ivan Moravec a susținut un recital Mozart-Chopin. Moravec este un neobosit „lucrător", cum se spune, în domeniul pianisticei. Îl cunoșteam de peste un deceniu, cînd l-am urmărit în aceeași sală. A concertat și în țara noastră. El a ajuns să stăpînească un repertoriu vast, divers și cele 24 Preludii de Chopin, bine prezentate tehnicește — ceeace nu e puțin lucru — ne-au dovedit dăruirea-i pe tărîmul muzicii.

Oraș cu un trecut istoric-cultural de o mare bogăție, Praga dispune de o seamă de lăcașuri de artă, mici și mari, adevărate muzee ce reprezintă pentru amator o încîntare. Printre acestea se înscrie la loc de cinste „Muzeul comemorativ de literatură", cu sălile sale tăcute, de o liniște claustrală, cu sute de stampe de epocă și mii de volume de artă, știință și literatură... În sala mare a bibliotecii muzeului am urmărit concertul dat de „Ansamblul de cameră al orchestrei mari a Radiodifuziunii și Televiziunii sovietice" al cărei șef artistic este Alexandr Vassilievici Korneev. Am aplaudat îndeosebi Trio de Vivaldi pentru cursivitatea cu care au fost expuse firele melodice ale lucrării și Quator-ul de Rossini datorită „staccaturei" virtuoze a execuției, deși lucrarea a apărut cu totul depășită.

Și acum, teatrul muzical. Cehoslovacii au cultul înaintașilor Smetana, Dvorak, Janacek. Dar o atenție cel puțin egală e acordată și contemporanilor: Martinu, Pauer, Macha ș.a. La teatrul Național: Pasiunea greacă — operă în patru acte de Bohuslav Martinu scrisă pe baza romanului cunoscutului scriitor grec Nikos Kazantzakis. Este o evocare a vieții de odinioară a poporului grec ce se refugia de teama invaziei turcilor masacratori — totul împletit și cu o intrigă amoroasă. Ne-a interesat îndeosebi muzica, pentru stilul ei unitar, melodioasă, diatonică, nu fără anumite rezonanțe mussorgskiene. Recitativele, ariile sînt scrise pe temeiul modurilor bizantine iar orchestrația e transparentă, aerată, de un clasicism indiscutabil. Am apreciat în mod special vocile bărbătești: Jaroslav Haracek, Karel Kalas, Jaroslav Rohan și Antonin Zlesak s-au distins prin gravitatea și căldura în interpretare. Dintre personajele feminine, s-a detașat Nadezda Knipova, cu vocea sa plină, puternică, frumos colorată, dicțiunea clară.

Corurile au sunat omogen, cu o plăcută surdină. Decorurile, extrem de simple și interesante efecte de lumină, au slujit cu eficiență punerea în scenă a regizorului Vaclav Kaslik, spectacolul fiind condus cu siguranță și pricepere de dirijorul Ladislav Slovak, șeful Filarmonicii din Bratislava.

La Teatrul Tyl, un spectacol cu „Flautul fermecat" de Mozart. Ne-a interesat îndeosebi regia lui Vaclav Kaslik și scenografia lui Josef Svoboda, de o originală simplitate. Să notăm totodată costumele moderne, rochiile ingenios realizate cu caracter de „mini-jupe" în față și cu totul lungi, stil roccoco, în spate... De asemenea, prezența unor oglinzi uriașe, triunghiulare, verticale, totodată mobile, care multiplicau permanent imaginile personajelor — de unde impresia unei scene foarte populate.

Nu am putea încheia scurta privire asupra Festivalului fără a reaminti succesul indiscutabil al tinerilor noștri instrumentiști care, încă pe băncile Conservatoarelor din București și Cluj, au luat un premiu (oboistul Radu Chișu) și patru mențiuni de onoare: flautiștii Virgil Frîncu și Gavril Costea, oboistul Liviu Vîrcol, fagotistul Eugen Schillo. Succesul este cu atît mai semnificativ cu cît ei s-au distins dintr-un număr de 150 participanți. Să arătăm de asemenea, regretele unanime pe care le-am aflat la Praga pentru neparticiparea la Festival (din motive de forță majoră) a corului „Madrigal" și a dirijorului său, Marin Constantin.

J.-V. PANDELESCU

Retrospectivă

Chiar pentru melomanul mai grăbit, care ar parcurge cu simplu titlu informativ programele concertistice bucureștene, luna mai ar prezenta, fără îndoială, o surprinzătoare varietate de manifestări. Ceea ce ne-a atras în primul rînd atenția a fost numărul mare de prime audiții românești, extrem de diverse atît ca orientări și tendințe, cît și ca reprezentare de vîrste.

Într-al doilea rînd, o vie activitate în domeniul muzicii de cameră, „punctînd" spațiile de la un simfonic la altul prin recitaluri și seri concertistice de frumoasă ținută artistică. Este, firește, domeniul în care atenția ne este puternic concentrată asupra virtuților interpretative, urmărind detaliile cele mai semnificative de la o seară la alta, de la arta formațiilor de cameră consacrate (românești și străine) pînă la interesantele producții ale Studioului Filarmonicii, adevărată „tribună" a tinerelor noastre talente.

În sfîrșit, nici artiștii-oaspeți nu ne-au lipsit în acest răstimp, răsplătindu-ne prin apariții prestigioase. Ca simplă secvență „publicitară": Lola Bobescu, Carlo Zecchi, Conrad Hansen, Michèle Auclair, „Cvartetul danez". Iar pentru iubitorii de muzică veche, două concerte ale corului „Madrigal" sub conducerea lui Roy Bohana, (Anglia) precum și o admirabilă dimineață în compania corului Filarmonicii bucureștene și a unui grup solistic vocal-instrumental (dirijor D. D. Botez), cu muzică de Monteverdi, Schütz și Händel.

În lumina acestor date, chiar sumar enunțate. punctul de greutate este în mod necesar plasat pe creația românească contemporană. Independent de faptul că ne aflăm — în muzica universală — la o răscruce cu puternice implicații de ordin critic, componistica noastră își caută mijloacele de exprimare într-un climat de binefăcătoare diversitate — în funcție de vîrsta, temperamentul, concepțiile estetice ale creatorilor. Lucrul reiese limpede din alăturarea (chiar în răstimpul atît de scurt pe care-l reprezintă retrospectiva unei singure luni de stagiune) a unor lucrări de factura cea mai diferită. M-aș abate de la criteriul cronologic al serilor de concerte, preferînd o privire critică de ansamblu.

★

Simfonia a XVIII-a de Dimitrie Cuclin ne atrage prin prospețimea și logica strictă a discursului muzical; totul apare *firesc*, rezultat al imensei experiențe parcurse de compozitor. Avem conturarea clară a ceea ce consemnăm de mult ca realitate științifică — maturitatea creatoare, acea viziune de pisc pe care Dimitrie Cuclin o înscrie în motto-ul partiturii: „Demiurgul; unitatea mea tonală? — Universul." Acela care a definit conceptul tonal mai bine poate ca oricare alt teoretician al secolului nostru, mînuiește aici un uimitor complex de tonalități. Toate însă, ca purtătoare de valențe expresive, mergînd pînă la adîncimile analizei psihologice a materialului sonor. Fără discuție, una din cele mai reușite lucrări ale compozitorului, în care pînă și „lungimile" (alteori derutante) dobîndesc consistență. Conducerea lui Mircea Basarab a reușit să tălmăcească aceste sensuri, să redea coloritul (deseori doar *intenționat*, am spune) pe care l-a dorit creatorul. În interpretarea Filarmonicii de stat din Tg. Mureș, condusă de Remus Georgescu, publicul bucureștean a putut audia ciclul vocal-simfonic în șapte părți *„Ulysse"* de Liviu Glodeanu. Ca la fiecare nouă apariție a compozitorului în stagiunea concertistică, unii ar fi tentați să-i reproșeze o oarecare inconsecvență stilistică. Cu greu m-aș ralia unui astfel de punct de vedere, mai ales în lumina unor lucrări de vădită continuitate — și mă refer doar la *„Suita"* pentru cor de copii, suflători și percuție, la *Concertul* de pian, la *„Studiile pentru orchestră"*. Ceea ce rămîne constant în creația lui Glodeanu, este o robustețe puțin obișnuită în exprimare, dacă vrem, o simplitate primară cu care se adresează muzica sa. În *Ulysse* am regăsit accentele lirice ale „Suitei"; dar de data aceasta într-o tratare diferită. Încadrat între cele două „Lamentații" (I și II), construcția urmărește o riguroasă simetrie interioară: o creștere de-a lungul „Prologului" și „Interludiului I", o culminație în „Ulysse", o descreștere treptată în „Interludiu II" și „Epilog". În funcție de aceste „trepte" este folosită și tehnica de limbaj muzical — de pildă pointilismul, în întregime orchestral, al celor două interludii, sau larga respirație a vocii solistice (foarte expresivă soprana Julia Tözsér) pe fundalul transparent al orchestrației; procedeu comun „Prologului" ca și „Epilogului". Admirăm rafinamentul cu care Glodeanu înțelege să mînuiască puținele elemente orchestrale pe care le folosește, precum și discreția (aș desprinde aici o virtute, prin comparația cu alte cazuri: *lipsa de ostentație)* cu care reușește integrarea vocal-instrumentală. În ce privește execuția, excelentă.

O dată cu aceasta, ne apropiem de zone ale creației noastre contemporane necesitînd o cercetare mai atentă.

Vorbind despre „reacții diferite" ale publicului de concerte, nu putem trece cu vederea defecțiunile care se nasc din însăși relația dintre *repertoriu și public* căruia i se adresează. Deseori, asemenea unui caleidoscop, programele îmbină tendințe eterogene și se dovedește utilă însoțirea primelor audiții cu prezența unui artist-oaspete care „atrage". Unele dintre ultimele cazuri concrete: Malcolm Troup a adus public și pentru Ștefan Niculescu, în timp ce Lola Bobescu își oferă (fără s-o știe) admiratorii și pentru Concertino-ul lui Aurel Popa. *Partita pentru orchestră* de Corneliu Georgescu a fost și ea avantajată de prezența prestigioasă a pianistului german Conrad Hansen. Ca organizare a formei, *Partita* lui Corneliu Georgescu se bazează pe experiența contemporană a genului, devenită de-a

dreptul tradițională — să zicem odată cu „Passacaglia“ (op. 1) de Webern. În ce privește limbajul, cei care au acceptat de pildă „Ionisation“, n-ar găsi nimic șocant în coloritul *Partitei*, în tehnica variațională, care metamorfozează cele cîteva idei a șapte segmente, inserate rînd pe rînd acestei structuri de lied. Glissando-urile compacte de coarde, alături de scurte sclipiri ale alămurilor, nu constituie nimic „excentric“, ca și nuanțele puternice și neașteptate, marcînd trecerile dintre secțiuni. În totul, o lucrare cu intenții clar sesizabile, cu structură formală precisă, cu un echilibru destul de riguros al compartimentelor orchestrale.

Seara de muzică românească contemporană, prezentată de formația „Musica Nova“, trebuie privită ca o manifestare mai aparte, precedată de aprecieri contradictorii ; nu numai că programul cuprinde în exclusivitate prime audiții ieșite din comun (este vorba de „comunul“ audițiilor obișnuite în abonament), dar gradarea lor era într-un anumit fel conturată — de la *Interferențele* lui Eugen Wendel pînă la *M. P. 5* de Al. Hrisanide și complexul *„Sursum corda“* (I și II) de Costin Miereanu. În loc de atmosferă încărcată, de proteste spectaculoase, de contradicții ținînd de însăși bazele esteticii muzicale, am fost confruntați cu un program *complex*, care — în afara unor anumite inegalități calitative — ne-a adus o fărîmă din noul univers al preocupărilor muzicale, actuale în toată lumea. Chiar dacă unele aspecte nu mai sînt experimentale (mă refer în special la „colajul“ vizual-muzical din *Sursum Corda)*, ele reprezintă însă — la noi — incursiunea într-o lume cu noi posibilități de exprimare. Reținem în primul rînd două date de naștere : 1893 (Ludovic Feldman) și 1943 (Costin Miereanu). În mod practic, două generații la distanță de jumătate de veac, angajate în explorarea îndrăzneață a *noului* — fiecare, firește, în limitele trăsăturilor sale creatoare specifice. Limbajul celor *5 Poeme* pe versuri de Mariana Dumitrescu, este serial, cu puternice aluzii la modalismul popular ; chiar dacă plasticitatea muzicală nu concordă uneori cu lirica atît de caldă a poetei (dialogul pian-coarde în „Urcușul“ de pildă), *Poemele* lui Ludovic Feldman rămîn la fel de emoționante — o filtrare nedescriptivă, asemenea unui comentar personal la universul poetic, pe care-l integrează mai curînd, decît să-l însoțească. În ce privește recitarea lui Ion Marinescu (ale cărui excelente interpretări ne sînt cunoscute din spectacolele Teatrului Mic), aceasta nu a găsit întotdeauna tonul și accentele specifice poeziei — mai ales în contextul unei astfel de audiții. Fapt care a detașat, în plus, textul de fluiditatea muzicii. *Interferențele* lui Eugen Wendel ordonează cu minuțiozitate un grup de celule elementare în jurul unui ax central, senzația de asimetrie fiindu-ne transmisă printr-o agogică deosebit de flexibilă — alternările coloristice (pregnante și foarte rapide) mergînd, pe alocuri, pînă la o manieră cvasi-pointilistă. Trăsătura întregului poartă amprenta unei fantezii pline de gust, pe cît de abundentă, pe atît de riguros disciplinată și subordonată ideii de ansamblu. Cu *M. P. 5* („Muzică pentru cinci“), pătrundem într-o zonă nouă de expresie, în care principiul de construcție domină fenomenul sonor și muzical propriu-zis. Pentru auditoriul neavizat, totul poate apărea ca un „joc“ al întîmplătorului, cu cinci interpretări libere. Însă „avizarea“ se realizează treptat, în audiție : mai întîi se deslușește elementul *temporal* — evenimentele sonore apar, se suprapun și dispar la distanțe determinate. Apoi apare planul orizontal (suprafețele coloristice) și cel vertical (combinațiile de clustere). Senzația inițială de „straniu“, devine interes pentru urmărirea organizării sonore. Desigur că pînă la „plăcere“ (în măsura în care muzica nouă ar mai apela la elementul hedonistic) mai rămîne o distanță apreciabilă. Și, obiectiv vorbind, nu știm încă în ce măsură s-ar putea produce o *mutație* în gustul general de audiție ; oricum însă, dacă încercarea noului reușește să trezească interes, se creează o altă platformă de înțelegere pentru viitoarele dezbateri estetice.

Un prim amendament pe care-l sugerează o atare discuție, este acela al *asocierii*, al concepției complexe de audiție. În muzica nouă se încearcă, în anii noștri, spectacolul *total*, o rezonanță multiplă în fața fenomenului de artă. Stockhausen se adresează creației colective și „pretextuale“, preconizînd totodată sala sferică de audiție (fază depășită astăzi, întrucît totul pornise, de fapt, de la *musica ipsa*, în condițiile unei stereofonii absolute) ; iar manifestările de avangardă ne prezintă, de cîțiva ani încoace, adevărate spectacole în care muzica, poezia, teatrul vorbit și coregrafia își caută cu febrilitate punctele de contact. Or în asemenea căutări, nici una din arte nu mai seamănă cu ce a fost înainte. Sincretismul practicii de podium duce la un gen nou, fără subordonări și preponderențe — la spectacolul *total* pe care-l menționasem.

Numai așa putem înțelege ce reprezintă *Sursum corda*. Iar faptul că această lucrare a lui Costin Miereanu a fost precedată de *Schița* lui Cornel Țăranu, pentru voce și ansamblu instrumental, nu face decît să confirme „gradarea“ progresivă a întregului program. În „Schiță“ am avut revelația interpretativă a Emiliei Petrescu, dovedind că artistul contemporan nu poate sta de-o parte în creația epocii pe care o trăiește. Dacă admirăm interpretarea lui Fischer-Dieskau în liedurile schubertiene, îl admirăm la fel de mult și în rolul dr. Schön din „Lulu“ — întocmai cum am putut admira pe Emilia Petrescu de-o potrivă în reputata-i interpretare a muzicii unui Schütz sau Telemann, ca și în *Schița* lui Țăranu. Lucrarea nu pretinde cu tot dinadinsul „noutatea“, iar tenta puternic impresionistă (la care contribuie și esența liricii lui Camil Petrescu) riscă deseori să o învăluie într-o atmosferă desuetă. Ceea ce apreciem la lucrarea lui Cornel Țăranu (nu dintre cele mai fericit alese dacă ne gîndim de pildă la liedurile pe versuri de Blaga și Labiș) este o tehnică camerală sigură și căldura unui suflu poetic care străbate întreaga *Schiță*. Fără a constitui un precedent, ea crează (voit sau nu în intențiile programului de concert) atmosfera unei audiții mai complexe — *Sursum Corda*. Aici, detaliul tehnic de realizare își spune cuvîntul. Rezultatele unei îndelungate investigații în domeniul lingvisticii matematice, se concretizează, în prima piesă („Sursum Corda I“) prin corelația dintre structura fonemică a textului literar cu derivatul muzical al acestuia. Auditiv, cele șapte structuri ale piesei redau transfigurări succesive ale

procesului componistic folosit — respectiv : 1 = bloc sonor cu scăderi în intensitate ; 2 = amplificări dinamice ; 3 = alternanțe (tremolo coarde-pian preparat) etc. În ce privește piesa a doua (Sursum II), ea reprezintă o retrospectivă a creației autorului, agogica discursului complex desfășurîndu-se pe trei planuri — sau „morfologii", după denumirea autorului : bandă magnetică (înregistrarea structurilor într-o ordine cunoscută doar de autor, care punctează intrările) ; grupul de actori (folosind, ca material, simboluri — semnale extrase din versurile poeziei „Orice cîntec" de Garcia Lorca — iar ca paletă, o serie de expresii cuprinse între murmur și strigăt) ; cvintetul instrumental (condus, în cazul de față, de către pianist — alegîndu-și de fiecare dată soluția dintr-un număr de 5 posibile). Nu se poate nega temeritatea unei astfel de încercări — la care se constată însă o vădită îndepărtare de canoanele rigide, proclamate cu ani în urmă de către avangardă. Este poate deajuns menționarea unuia singur : acea fobie a ilustrativului, care îl făcuse cîndva pe Cocteau să declare ca „suspectă" orice muzică ce se ascultă cu ochii închiși. Ca o reacție, parcă, la absolutizarea fenomenului muzical, evenimentul sonor este încadrat acuma de toate elementele extra-muzicale. Este cert că amendamentul auditorilor de muzică nouă a fost, pînă în cele din urmă, adoptat. Cu timpul, ilustrativul va deveni atît de pregnant încît sinteza auditiv-vizual ne va oferi adevărate *spectacole*, cu elemente de emotivitate pe care trebuie să le fi simțit cîndva spectatorii care treceau de la filmul mut la cel sonor. În ce măsură va reuși fenomenul muzical să coordoneze asemenea spectacol, este încă de văzut. Tot astfel precum și *gustul asociat* — al creatorului, de-o potrivă cu cel al publicului — va hotărî, el singur, limitele unor asemenea căutări.

★

Pentru iubitorii de muzică de cameră, luna mai a constituit prilejul a numeroase întîlniri, în sălile Capitalei, cu soliști și ansambluri autohtone și de peste hotare.

O seară în compania cunoscutului *„Cvartet danez"* (Arne Svendsen, Palle Heichelmann, Knud Frederiksen, Pierre René Honnens) cu un program cuprinzînd *Cvartetul op. 76* (Nr. 5) de J. Haydn, *Cvartetul op. 44* de Carl Nielsen și impresionantul *„Moartea și fata"* de Schubert. Ceea ce s-a remarcat la interpretarea oaspeților (în ciuda unei oarecari lipse de omogenitate, atît ca ritm cît și ca finețe timbrală — mai cu seamă în registrul acut al viorii prime) a fost excelenta însușire a stilurilor, destul de diferite. Dacă Otto Jahn afirma cîndva că pentru Haydn cvartetul era „modul firesc de a se exprima", atunci ansamblul danez se gîndise tocmai la aceasta : o interpretare lucidă și moderată, o frazare atrăgătoare, o evidențiere a minunatei inventivități melodice. Pe deplin „acasă" în lucrarea lui Nielsen, ansamblul danez a tălmăcit cu multă sensibilitate melodica generoasă (mergînd pînă la Kjerulf și citatul folcloric) și structura, mai curînd spontană decît înnoitoare, a aceluia care popularizase prin muzica sa dramaturgia lui Holberg. Nimic mai potrivit decît titlul „Piacevolezza", pe care însuși Nielsen îl pusese acestei lucrări. În ce privește însă cvartetele schubertiene (mai cu seamă Nr. 14, în re minor), acestea sînt adevărata piatră de încercare pentru o anumită ținută. Interpretarea danezilor a fost destul de reținută, aproape crispată, cu un ușor suflu de academism ; respectiv, tot ce putea fi mai neindicat pentru explozia de lirism — aproape dramatic — care caracterizează muzica de cameră a lui Schubert de după momentul profesiunii de credință a „Quartettsatz"-ului. Totuși, o seară de frumoase amintiri : impresionantă mai ales, căldura în care oaspeții au felicitat — cîteva seri mai tîrziu — pe colegii lor români, Cvartetul „Muzica", după recitalul acestora pe aceeași tribună a Sălii mici.

Ansamblul românesc („Muzica"), ne-a oferit un program cuprinzînd Mozart, Capoianu, Debussy. Rareori ne este dat să auzim o interpretare atît de impresionantă a *Cvartetului în sol minor* de Debussy ; o înțelegere profundă a conținutului muzical — atît de variat ca expresie, dinamică și culoare, dar totodată la fel de unitar ca arhitectonică și formă muzicală. O tehnică instrumentală bine pusă la punct, și — desigur — o dăruire totală, o pasiune de-a dreptul „mistuitoare" cu care s-a cîntat. Și se știe că *Cvartetul* de Debussy este considerat (alături de cel al lui Ravel) drept una din cele mai reprezentative lucrări ale literaturii muzicale franceze a genului. O concepție stilistică unitară ne-a demonstrat ansamblul „Muzica" și în *Cvartetul în re minor* (KV 421) de Mozart. Inegalabila muzică pune interpreților probleme extrem de complexe, întrucît găsim aici contopite, într-o formă specifică lui Mozart, elemente ce amintesc pe Haydn prevestindu-l totodată pe cel ce avea să fie Beethoven. Pentru a cînta bine un cvartet de Mozart, este nevoie de multă maturitate și experiență muzicală ; și am remarcat cu satisfacție că ansamblul „Muzica" a făcut progrese remarcabile, putînd fi socotit printre formațiile fruntașe ale țării. În aceeași seară am reauzit (într-o nouă variantă) *Cvartetul Nr. 2* de Dumitru Capoianu. Lucrarea se distinge atît prin pregnanța discursului muzical, cît și prin imaginile sale sugestive. Varietatea ritmică și armonică, scriitura specifică genului contribuie la realizarea unui interesant ópus muzical. Și *Cvartetul* lui Capoianu s-a bucurat de o interpretare artistică remarcabilă.

Un interesant „Concert de sonate" — dedicat în întregime muzicii franceze — a fost susținut de violonista Cornelia Bronzetti, acompaniată la pian de Victoria Ștefănescu. Recitalul s-a deschis cu *Sonata* contemporanului Jacques Castérède, solicitînd — pe lîngă un considerabil aport de virtuozitate — și un efort sporit de concentrare, datorită numeroaselor contraste de nuanțare. De factură neoclasică, cele patru părți ale Sonatei cunosc o pregnantă gradare dinamică (Con moto-Scherzo-Adagio-Allegro energico), care axează, în concepția autorului, cea mai mare parte a efectului pe factorul agogic. De remarcat siguranța ritmică a interpretei, oferindu-ne o primă audiție interesantă. Cu totul diferită, *Sonata* în Sol major a lui Ravel reprezintă un produs tipic al subtilității artistice franceze. Finisarea migăloasă a compozitorului (ceea ce Vuillermoz numea „realizarea imposibilului" la Ravel), invită parcă interpretul la o colaborare mutuală pentru a da sensuri artistice și unor fragmente mai neobișnuite — ca de pildă un

„Blues", în partea a doua a Sonatei. În sfîrșit, cunoscuta *Sonata în La major* de César Franck, unde (mai cu seamă în „Recitativo-Fantasia") Cornelia Bronzetti a dovedit buna însușire a unor trăsături caracteristice ale școlii violonistice franceze.

Mult așteptatul recital Carlo Zecchi-Radu Aldulescu ne-a satisfăcut și de data aceasta. Dispunînd în cea mai mare măsură atît de siguranța și vigoarea, ca și simțul subtil de nuanțare al unui Enrico Mainardi, partenerul român ne-a dăruit — în compania venerabilului pianist și dirijor italian — un adevărat *compendium* a două secole de muzică europeană: de la *Sonatele III* (op. 69) și *IV* (op. 102, Nr. 1) de Beethoven pînă la tînguirea impresionantă a *Sonatei* lui Debussy — lucrare pe care André Suarès o definea laconic, „c'est la douleur qui parle". Iar ca punct culminant, un Brahms „inedit", impulsiv pînă la agresivitate în Allegro vivace și tandru pînă la lirism în Adagio, de-o potrivă furtunos în Allegro passionato și plin de voioșie în Final — *Sonata a II-a* (op. 99) pentru pian și violoncel. Despre pianistica lui Zecchi nu sînt multe de adăugat — poate doar o fațetă pe care ne-a dezvăluit-o, simplu și firesc, în interpretarea Sonatelor beethoveniene pentru pian și violoncel: o ilustrare contemporană a profeției pe care titanul o adresase, cu peste un veac și jumătate în urmă, prietenului său Streicher: „va veni timpul cînd arpa și pianul vor deveni instrumente cu totul diferite". Și puțini au reușit să dovedească această împlinire, așa cum ne-a dovedit-o Carlo Zecchi.

În sfîrșit, cîte ceva și despre tinerii noștri interpreți, pe podiumul Studioului de la Ateneu. Ne-am oprit la recitalul sopranei Mariana Constantinescu și al violonistei clujene Ildico Adorjani.

Primul a cuprins un larg repertoriu de lieduri, de la emoționantul „Du bist bei mir" de J. S. Bach, și aria plină de dramatism din „Julius Caesar" de Händel, pînă la delicioasa lirică schubertiană și liedurile — impresionante prin accentele lor de reținută durere — ale lui Hugo Wolf. Trei lieduri pe versuri de Tudor Arghezi („Ghicitoare", „Iscoade", „Perechi") ale lui Al. Hrisanide precum și nostalgicul „Și dacă" de D. D. Botez (pe versuri de Eminescu) au încheiat această primă parte, în care s-a remarcat acompaniamentul sobru și discret al pianistei Marta Joja. Deși interpretarea Marianei Constantinescu nu a reușit să depășească prea des (mai ales în registrul acut) nivelul a ceea ce numim, în mod curent, „curat și îngrijit", ea s-a remarcat însă printr-o continuă preocupare pentru expresivitate, reușind să realizeze o frumoasă diferențiere a stilurilor — lucru care reprezintă de-acum foarte mult pentru o asemenea producție.

Partea a doua a programului ne-a oferit recitalul violonistei clujene Ildico Adorjani. Poate că pregătirea ei profesională, desăvîrșită cu pedagogi cu concepții foarte diferite, a lăsat oarecari amprente în interpretare. Beneficiind de un partener ideal în persoana pianistului Albert Guttman, violonista clujeană a prezentat cîteva din lucrările esențiale ale repertoriului violonistic universal, precum și două piese cu caracter folcloric: *Aria* de Sigismund Toduță și *Rapsodia I* de Béla Bartók. *Ciaconna* de Vitali a cunoscut un excelent echilibru al formei. Am remarcat intonația justă și suplețea brațului drept. N-ar fi stricat o expresivitate mai mare a vibrato-ului, în special în forte. *Poemul* de Chausson a cuprins deasemenea zone de expresivitate muzicală, prezente de altfel în tot cuprinsul recitalului. Așteptăm ca violonista să aprofundeze mai mult posibilitățile de paletă ale acestei splendide lucrări, realizînd astfel o interpretare mai apropiată de tradiția interpreților enescieni care au consacrat Poemul pe plan mondial. *Aria* de Sigismund Toduță a constituit un moment liric substanțial, redînd întreaga atmosferă a acestei lucrări. *Rapsodia* de Bartók a permis violonistei să-și arate posibilitățile atît din punct de vedere violonistic-tehnic, cît și muzical.

Ne-au reținut deasemenea atenția două concerte de muzică veche, reunind un public entuziast, dornic de a descoperi — de fiecare dată — noi frumusețI ale artei renascentiste și baroce.

Un concert al Corului de cameră „Madrigal" (condus de dirijorul englez Roy Bohana) — manifestare precedată de un concert exclusiv pentru studenți. Este, firește, greu de spus ce s-a interpretat „mai bine" din șirul celor 16 piese, străine și românești. Totul a fost atît de aproape de perfecțiune („nefiresc de frumos", spunea un dirijor), încît o clasificare în sensul obișnuit, ar fi cu neputință. Am releva totuși cîteva din ele, deosebit de strălucite. Stilul pur al unui Palestrina *(Missa brevis)*, desprins de contrapunctica neerlandeză, a deschis luminos concertul (excepțional a fost interpretat „Benedictus") aducînd apoi — în contrast — expresivitatea suavă a neerlandezului italienizat Arcadelt (*Ave Maria).* Cu perfectă adaptabilitate stilistică, un grup de piese de Vittoria *(O, vos omnes)*, Chr. Tye *(Laudate nomen Domini)* și Al. Scarlati *(Exultate Deo)* au încheiat prima parte a programului. Ca un revers — adevărată influență reciprocă — italianul Scandelli ne apare pătruns de maniera Renașterii germane (*Bonzorno Madonna)* în timp ce Bonnet (*Francion)* ne încîntă cu rafinamentul său. Trei piese ale repertoriului vechi englez constituie omagiul pe care ansamblul îl aduce dirijorului său oaspete — *The silver swan* (Gibbons), *Fire, fire* (Morley) și, mai ales, popularul „*Weep, O mine eyes*" din colecția de „Madrigalls to Foure Voyces" a anului 1599, aparținînd liricului John Bennet din Lancashire. Stilul său, larg omofonic, contrastează puternic cu maniera „giganților" — un Weelkes sau Morley. Însă cu atît mai remarcabilă interpretarea ansamblului care a realizat acea „naturalețe instinctivă" pe care exegeții (ca de pildă Ravenscroft) o atribuie concentratelor piese ale lui Bennet. În sfîrșit, un scurt repertoriu românesc — Cucu *(Domnuleț și Domn din cer)*, M. Bîrcă *(Noi umblăm și colindăm)*, precum și expresiva *„Nuntă din Cana Galilei"* pentru voci feminine — în care dirijorul întoarce omagiul gazdelor sale, realizînd o conducere de admirabilă înțelegere a muzicii românești.

Apoi, un concert de muzică preclasică în interpretarea corului Filarmonicii bucureștene, condus de D. D. Botez, cu concursul sopranei Emilia Petrescu și a mezzosopranei Olimpia Covali, precum și a unui grup instrumental — Nicolae Rădulescu (clavecin), Lidia Sumnevici (orgă), Cristian Onofrei (oboi) și Alfons Capitanovici (violoncel). Programul a cuprins, în prima parte, ciclul de patru madrigale *„Lamento d'Arianna"* (pentru mezzosoprană, cor la cinci voci,

clavecin și bas continuu). Este de remarcat migala cu care au fost cizelate detaliile de interpretare corală, precum și grija deosebită a solistei pentru corecta frazare stilistică a recitativelor — preocupări care au evitat tentația unui patetism excesiv, așa cum îl întîlnim deseori în alte interpretări ale minunatelor pagini de epocă. Aici, în „Lamento", este încă sesizabilă maniera declamatoare — oarecum „primitivă" — a școlii florentine (mai ales în recitativul II, „O Teseo mio"), ceea ce constituie, de fapt, una din marile dificultăți în interpretarea contemporană a muzicii vechi. Perfect gradat ca ordine cronologică a peisajului muzical baroc, programul ne-a oferit, în continuare, *Magnificat* pentru cor dublu și orgă de Heinrich Schütz, urmaș (poate mai fidel ca nimeni altul) al marelui italian. Multiplele cerințe ale cîntării antifonice (de la precizia atacului pînă la nuanțarea, perfect echilibrată, a celor două grupuri) au fost aici frumos realizate — la care se adaugă și preocuparea de a conferi ambelor grupe sonore aceiași independență interpretativă în momentele de adevărată apariție solistică a corului II. Foarte bine realizată strălucirea (de factură mai curînd „italiană", într-o țesătură polifonică de rigoare germanică) așa cum ne întîmpină întotdeauna muzica lui Schütz. Este însă regretabil faptul că rolul coloristic, timbral, atît de necesar al orgii, nu a putut fi realizat decît în mică parte datorită instalației defecte (cît timp încă ?) de la Ateneu — și semnalam, cu multe săptămîni în urmă, penibilul final al Simfoniei „Manfred" *(Dies irae)* care a aruncat o umbră nemeritată asupra unei interpretări excepționale, datorită sonorității anemice a instrumentului. Este probabil tot acesta motivul, care ne-a prilejuit surpriza (nu chiar din cele mai plăcute) a unui acompaniament suplinit prin... pian, în *Psalmul 112* („Laudate pueri Dominum") de Händel, cu care s-a încheiat programul. Încă o dată ne-a devenit evidentă remarcabila interpretare a Emiliei Petrescu, confirmînd prestigiul european de care se bucură în acest domeniu de interpretare. O manieră degajată și firească în nuanțări, atît în părțile solistice cît și în cele cu cor — de la atît de interiorizatul „Sit nomen Domini benedictum" pînă la emfaticul „Gloria Patri", pe fundalul declamator și ritmic al corului. În totul, o manifestare binevenită în viața noastră concertistică, pe care nu putem decît s-o dorim cu o periodicitate mai constantă.

*

În sfîrșit, cîteva cuvinte despre artiștii-oaspeți din simfonicele lunii mai. Mai întîi Lola Bobescu, cu *Concertul pentru vioară și orchestră* în mi minor (op. 64) de Felix Mendelssohn-Bartholdy, în compania Filarmonicii condusă de Mircea Cristescu. Prea cunoscută publicului nostru spre a mai necesita „caracterizări" de ținută și concepție artistică, Lola Bobescu pare a găsi — în această capodoperă a romantismului — prilejul unei adevărate „explozii" temperamentale, care îi definește, totodată, o latură însemnată a viziunii ei estetice : libertatea mare de frazare, cu puternice accente voluntare, imprimînd execuției — ca ansamblu — o notă de fermecătoare personalitate. Este o caracteristică ce marchează întreaga-i ținută interpretativă, așa cum ne-a apărut și în recitalul aceleiași săptămîni (avînd ca partener pe pianistul Albert Guttman) — mai cu seamă în lirica agitată și răscolitoare a *Sonatei în la minor* de Schumann, lucrare care (asemenea unui echivalent cameral al marilor piese concertante din repertoriul ei romantic) am spune că „îi vine" cum nu se poate mai bine : ca temperament, ca structură muzicală, ca intuire a sensurilor profunde pe care le conține. Că lucrul acesta a devenit adevărata-i *natură artistică* s-a văzut și din amprenta (poate involuntar *tot* romantică) pe care a imprimat-o atît piesei de supliment în concert (Bach) cît și celorlalte piese ale recitalului *(Sonata VIII-a* de Beethoven, de pildă), situate la distanță de timp, mai mare sau mai mică, de era romantică. În același concert am ascultat și *Simfonia a VI-a* („Patetica") de Ceaikovski, ceea ce a imprimat serii o atmosferă de romantism, am spune, „militant". Încă o dată apreciem, în tehnica dirijorală a lui Mircea Cristescu, maniera ponderată pe care înțelege s-o adopte în cazul unor asemenea săbii cu două tăișuri cum sînt unele capodopere ale secolului trecut — mai ales lucrările marelui romantic rus : pe de-o parte, un lirism prea „liric" care riscă să se dilueze pînă la dulceag, pe de alta un patos care, prin exacerbare, poate duce la o pulsație de-a dreptul colțuroasă. Or tocmai aici, trăsătura de echilibru (aproape „cerebral" am spune) a dirijorului, asigură o desfășurare de mare ținută.

Concertul Filarmonicii de stat din Tg. Mureș s-a bucurat de concursul pianistului praghez Josef Palenicek care, în compania dirijorului Remus Georgescu, a oferit publicului bucureștean *Concertul Nr. 4* (în Sol major) de Beethoven. În ciuda unei condiții tehnice excelente, interpretarea nu a fost prea convingătoare — un sunet dur, aproape glacial, de o „robustețe" neașteptată (cîteodată chiar supărătoare) în momentele de mare lirism a părții a doua, spulberînd în bună parte contrastul atît de pregnant dintre staccato-ul amenințător al orchestrei și cantilena — voit duioasă — instrumentului solistic. Adăugînd și factura cadenței (prea de „rezumat" melodic, aproape scolastică), prezența lui Paleníček, deși meritorie, nu a atins culmile pe care palmaresul său le reclamă în mod necesar. Cu atît mai stăruitoare a fost această impresie, cu cît ne-am reîntîlnit — la nici 10 zile distanță — cu aceași capodoperă beethoveniană în interpretarea pianistului german Conrad Hansen, acompaniat de Filarmonica de stat „George Enescu" sub bagheta lui Mihai Brediceanu. Două caracteristici, încă din primul contact cu publicul : sunetul strălucitor al instrumentului, pe de-o parte, precum și suflul adecvat de căldură interioară (fără efecte spectaculoase, dar nici cu reținerea forțată care riscă să ducă la crispare) pe de-alta. *Simfonia a IX-a* („Din lumea nouă") de Dvorak a încheiat această seară concertistică ; dincolo de simplul contract de repertoriu (capitol la care găsim, de regulă, așanumita „lucrare standard", — sau, pur și simplu, formula „lucrare nedefinitivată"), reascultăm oricînd cu emoție acest caleidoscop de nuanțe și culori atît de vii, acel univers în care străfulgerările unui folclor singular cum este acela al populației de culoare din America, face casă bună cu lirica — la fel de

specifică — a podișului Boemei. În ciuda unei frecvențe enorme în marile repertorii simfonice ale lumii, *Simfonia a IX-a* rămîne totuși o lucrare pretențioasă, cu mari posibilități de evidențiere a compartimentelor orchestrale precum și a artei dirijorale.

O întîlnire cu un mare artist, de o sensibilitate puțin obișnuită — violoncelistul francez Paul Tortelier. Referirea la un Mainardi sau Rostropovici (sau poate chiar și la acela care este „unicul" Casals) n-ar însemna de loc o exagerare — poate tocmai fiind că Tortelier diferă atît de mult de ceilalți. Căci undeva, la nivelul marii interpretări, artiștii autentici se apropie *tocmai* prin trăsăturile care îi deosebesc. În revelatorul *Concert în Re major* (op. 101) de Haydn, vigoarea cedează unei adevărate revărsări de gingășie, unei interiorizări pe care o întîlnim rareori ; arta de a *evita* dramatismul acolo unde trebuie, presupune aici o mare pătrundere a spiritului partiturii, o incursiune îndelungată în literatura acestui instrument — așa cum o realizează interpretul-compozitor Paul Tortelier. Pentru prima oară la pupitrul Filarmonicii bucureștene, tînărul dirijor ieșan Ion Baciu a dovedit o calitate pe care doar muzica marilor maeștri ai clasicismului vienez o poate pune în lumină : discreția pînă la modestie, precizia pînă la marginile rigorii — pe lîngă sobrietatea necesară, totuși atît de subtil învăluită în veșmîntul diafan al unei călduri reținute. Tranziția spre suflul romantic devine aici, în interpretarea corectă a muzicii haydniene, o realitate sesizabilă în fiecare clipă. Într-adevăr, a *fixa precis* acest moment de istorie stilistică este tot ce poate fi cerut interpretării, atît instrumentale cît și dirijorale. Deschiderea concertului cu poemul vocal-simfonic *„Visul lui Bălcescu"* de Ion Hartulary Darclée, a constituit omagiul festiv și luminos adus comemorării a 120 de ani de la evenimentele cruciale ale anului 1848. Înscriindu-se pe linia unei cantabilități de largă accesibilitate, precum și a unui patos exploatat în modul cel mai fertil, lucrarea lui Hartulary-Darclée intersectează zone din cele mai diferite în „rigoarea" genurilor muzicale — de la cîntecul patriotic și de mase, pînă la preludiul simfonic. Ar fi poate de dorit ca atît aici, cît și în cazuri similare (unde corul intervine, ca potențare a unei gradări, deabia la sfîrșitul partiturii), să se găsească soluția ca un ansamblu de peste 100 de coriști să nu fie obligat la o simplă „figurație" timp de cîteva zeci de minute de discurs instrumental. *Simfonia a III-a* de Brahms ne-a arătat, în încheierea concertului, admirabilele posibilități ale dirijorului de a se putea adresa, în egală măsură, și unor capodopere de factură cu totul diferită, chiar cu sacrificarea unor porniri temperamentale — lucru care, și el, se cuvine subliniat.

Vorbind despre Carlo Zecchi și „tripticul" pe care a înțeles să ni-l ofere în calitate de maestru al bagheței (Haydn — *Simfonia Nr. 96* „Miracolul", Boccherini — *Concertul pentru violoncel și orchestră* în Si bemol major, Mozart — *Serenada Nr. 4*, KV 203), a'ături de remarcabila interpretare a lui Radu Aldulescu, ne oprim la un singur cuvînt : *magicianul* care ne-a vrăjit, reușind să descopere și să scoată la lumină resurse ale ansamblului orchestral, pe care le bănuiam din totdeauna existente — chiar dacă se evidențiau, din păcate, doar rareori de-a lungul stagiunii. Pînă și suplimentul serii, *Menuetul* de Mozart (dece se vorbește atît de des despre „banalitate" ?) a fost o culme artistică.

În sfîrșit, în ultima zi a lunii, *Concertul pentru vioară și orchestră Nr. 3* (op. 61) de Camille Saint-Saëns, în interpretarea violonistei franceze Michèle Auclair. Prezentînd anticipat publicului bucureștean un recital de „contraste" (*Ciaconna* de Vitali — *Rapsodia* de Bartók), ea și-a precedat simfonicul printr-o carte de vizită cu valoare de „test" : conștiinciozitate și talent, puse în slujba unei interpretări care se vrea mai curînd corectă decît strălucitoare, mai mult tehnică decît virtuoză. Este seriozitatea artistică care i-a adus de-altfel prestigioasa distincție pe care o reprezintă Marele Premiu al Concursului Marguerite Long-Jacques Thibaud.

LUCIAN GRIGOROVICI

Opera din Stuttgart la București

În viața muzicală de pretutindeni, spectacole de operă cu totul excepționale, ca factură a lucrărilor, dar și ca nivel de realizare, sînt denumite „spectacole de Festival internațional". Un asemenea calificativ ne este, credem, îngăduit să-l dăm recentului turneu al Operei din Stuttgart în București. Două creații a căror faimă este pe deplin consacrată — „Elektra" de Richard Strauss și „Nunta însîngerată" de Wolfgang Fortner — atrăgeau cu maxim de interes pe oricine era dornic să cunoască „mai de aproape" elemente definitorii, semnificative pentru evoluția operei contemporane. Am spune că între „Elektra" și „Nunta însîngerată" este cuprins arcul experienței expresioniste în domeniul teatrului muzical prima lăsîndu-ne să întrezărim ce avea să devină opera prin „Wozzeck", „Lulu" sau „Erwartung", cea de a doua, arătînd consecințele acestui curent.

Deși ne desparte o jumătate de veac de la premiera tragediei straussiene, impresia resimțită la vizionarea spectacolului este aceia a unei covîrșitoare noutăți, în limbajul specific genului, demonstrînd cît de injustă este așa-zisa teamă de învechire, de rămînere în urmă față de alte genuri. De la forma arhitectonică pînă la amănuntul unui recitativ, totul pare conceput sub imperiul comunicării, prin mijloace dramatic-muzicale, a unor simboluri esențiale pentru existența umană. Mai aproape de un „teatru al cruzimii" în care culorile sînt dure și proporțiile ciclopice prin simplitatea amplitudinii liniilor decît de nuanțele discrete, ușor ironice, ale comediei vieneze, cu cavaleri și roze, „Elektra" pare un necruțător act de acuzare împotriva crimei și viciului. Dar, totodată, o glorificare, de loc poleită cu nimbul eroismului, adusă puterii omului de a face dreptate, de a răzbuna fără milă sau ezitare fapte josnice ale trecutului. Strauss și poetul Hofmannstahl nu reînvie antichitatea, cu grija arheologului, ci o recomentează, cu o adresare directă omului contemporan.

Dacă prin intermediul înregistrărilor muzica era cunoscută majorității spectatorilor, nu același lucru îl putem spune, în legătură cu viziunea scenică. Tocmai aici era punctul de interes deosebit, deoarece se oferea posibilitatea unui contact direct cu actul artistic, în toată complexitatea lui. Realizarea ansamblului din Stuttgart demonstrează viabilitatea formulei teatrale și, mai ales, noile dimensiuni pe care le poate căpăta muzica, în cadrul unei montări perfect concepute, bazată pe o argumentare stilistică și psihologică solidă. Regia lui Karlheinz Böhm pare, la un prim contact, de o simplitate maximă. De abia pe parcurs se relevă însă valoarea neostentației în efecte, situarea pe planuri net evidente a elementelor ce determină fiecare moment de spectacol. Pe prim plan, muzica sugerează majoritatea acțiunilor, fie cele legate de vreun personaj, fie cele ale mediului, culoare arhitectonică, lumini. Secundare, dar nu lipsite de importanță, indicațiile de regie cuprinse în partitură suportă o simplificare conformă cu maniera modernă a interpretării. Astfel, figurația, detaliile luxuriante, lipsesc din decorul lui Spiros Vassiliou, iar Böhm elimină gesturile grandilocvente, explicative. Rezultatul nu este o ermetizare a spectacolului, ci dimpotrivă, clarifică. Tot regiei îi aparține caracterizarea personajelor, pe tipuri individualizate, chiar pe „stiluri" diferite. Chrysothemnis are mișcările cele mai obișnuite, mai apropiate de reacțiile omului normal. Clitemnestra, dimpotrivă, redă cu fiecare atitudine, configurația ei sufletească, apropiindu-se mereu de simbol. Cu totul din altă lume, Elektra nu are gesturi și mișcări omenești. Am putea asemăna întreaga desfășurare a rolului cu un dans păgîn, în care trupul împlinește un ritual sacru, descriind coșmarul unui suflet posedat de flacăra răzbunării. Oreste, Egist, apar ca „oameni-moment", cu o direcție precisă și monocromă a expresiei, de fapt unelte ale acțiunii și nu personaje propriuzise.

Impresionantă, în înregistrarea pe disc, Inge Borkh este pe scenă de o concentrare tragică covîrșitoare. Elektra, așa cum o redă această mare artistă, nu este un personaj care își începe viața o dată cu primele acorduri ale muzicii. Intrarea ei, reacțiile față de ceilalți, ascund ani de suferințe, nopți și zile de încrîncenată veghe, care au transformat-o pe frumoasa fiică a lui Agamemnon într-o fiară. Iar moartea („Și la această oră sînt flacăra vieții și focul meu mistue întunericul luminii" exclamă Elektra) devine o culme către care a tins fiecare cuvînt sau gest. După împlinirea dreptății, liniștea nu ia locul zbuciumului, ci o feroce bucurie, exprimată printr-un dans „fără nume" (cum cere Strauss). Întruchiparea trăirilor, la o asemenea tensiune, nu scade cu nimic valoarea interpretării muzicale ; am spune chiar că vocea este ajutată în mare măsură de jocul acesta neobișnuit. Cîntărețul-actor — Inge Borkh fiind un strălucit exemplu al acestei elite a interpretului de operă — unește sonoritatea cu plastica. Deși acum, Inge Borkh nu mai posedă acea mare voce care i-a adus faimă, rezultatul muzical își păstrează nivelul maxim datorită rafinamentului, științei de a fraza, de a pregăti punctele culminante, de „a rosti" partitura. Alăturată acestei de neuitat creații, realizarea Marthei Mödl, în Clitemnestra, are nuanțe diferite, dar calități remarcabile. Cîntul bine condus, cu culori și efecte spectaculoase — deși remarcăm și la această cîntăreață un declin al generozității vocale — întregesc portretul odioasei regine. Există chiar momente în care Martha Mödl reușește să facă din Clitemnestra o rivală de temut pentru Elektra. Oarecum modestă, Hildegard Hillebrecht, se mărginește la o corectă rezolvare muzicală și scenică, în Chrisothemnis. Dacă am considera că Chrisothemnis este o replică a Elek-

trei, ca personaj cu altă reacție în aceeași situație — în sprijinul acestei impresii venind tocmai importanța rolului în partitură și dramă — atunci întruchiparea Hildegardei Hillebrecht, dincolo de frumusețea pătimașe a glasului, rămîne minoră, episodică. Opera lui Strauss are o amploare simfonică de temut pentru orice orchestră, prin exigența cu care este exploatat aparatul sonor de către unul dintre maeștrii tainelor artei orchestrației. Meritul reușitei spectacolului, în condițiile colaborării cu un ansamblu care nu a studiat lucrarea, revine unui dirijor cu mare experiență — Ferdinand Leitner. Depinzînd direct de el, ritmul teatral și-a păstrat pulsația ; în ce privește realizarea simfonică, sonoritatea orchestrei Operei Române, poate uneori prea masivă, s-a contopit cu partitura solistică, urmărind cu promptitudine indicațiile dirijorului. Alternanța de încordare, pe culori sumbre, cu avîntul și culminațiile strălucitoare, specific straussiene, a fost modelată de Ferdinand Leitner într-o gradație dramatică strînsă, ducînd parcă iremediabil către desnodămînt. Timp de aproape o oră și jumătate, publicul a ascultat una dintre capodoperele teatrului muzical de la începutul veacului nostru cu senzația certă că asistă la un spectacol excepțional, în care interpretarea se situează la nivelul operei.

Acum doi ani, la Colocviul internațional de regie de operă, de la Leipzig, lucrarea care suscitase cel mai viu interes era drama muzicală „Nunta însîngerată" a lui Wolfgang Fortner, în regia renumitului director de scenă Gunther Rennert. Prezentarea acestei lucrări în cadrul turneului Operei din Stuttgart, ne îngăduie un contact, deosebit de rodnic în învățăminte, cu tendințele actuale în crearea și interpretarea unui spectacol de operă contemporan. Plecînd de la tragedia lui Federigo Garcia Lorca, compozitorul aplică, unui subiect cu colorit meridional, o formulă de teatru expresionist german. Poate din această cauză, temperamentul, concepțiile de viață, reacțiile specific spaniole, atît de bine sintetizate de Lorca, devin aici elemente decorative. Important rămîne doar faptul în sine — înlănțuirea : teamă, dragoste, trădare, răzbunare, moarte —, și modul în care simbolurile evoluează și explică existența umană. Asemănări evidente cu limbajul de operă al lui Berg sau Schönberg, trecerea permanentă de la „sprechtgesang" la replică, includerea momentelor solistice în desfășurarea textului simfonic, secvențarea acțiunii pe tablouri concentrate, apar ca probleme prezente pe plan mai larg în opera contemporană.

În mod deosebit, interesează în lucrarea lui Wolfgang Fortner tehnica teatrală propriuzisă. Căci „Nunta însîngerată" nu mai apare ca o operă în înțelesul tradițional al cuvîntului ci ca un spectacol integral, de „muzică și teatru". De aici decurge naturaletea îmbinării dialogului cu cîntul, ritmul dramatic oarecum deosebit, apropiat de cel de teatru, fără supradimensionările transpunerii muzicale ale cuvîntului. Dar influența nu operează doar din direcția teatru-muzică, ci și invers ; astfel, unele pasaje de proză se apropie ca formă și sonoritate, chiar ca funcționalitate, de „arie" sau „cuplet". Din aceste întrepătrunderi reiese factura evident nouă (mai ales pentru publicul nostru, destul de puțin familiarizat cu formulele moderne în operă) care a dat acestei lucrări semnificația unei convingătoare experiențe de artă contemporană. Ca stil, muzica se situează la interferența mai multor curente de creație actuale ; uneori ne aflăm în zonele unui serialism de tip stravinskian, alteori prezența gîndirii simfonice a lui Hindemith domină. Dar peste oricare aspect, țesătura dramaturgică a muzicii mărturisește o strînsă legătură cu modalitățile limbajului expresionist (aici, analogii cu „Erwartung" sau „Wozzeck" nu trebuie privite ca pastișe, ci ca soluții care se situează într-un stil de *teatru muzical specific secolului*). Fără îndoială, într-o operă de asemenea factură, contribuția realizatorilor — regie, scenografie, cîntăreți, dirijor — are o importanță cu totul deosebită. Spectacolul prezentat de Opera din Stuttgart o demonstrează pe deplin. Dacă am putut, la o singură audiție să pătrundem în numeroase probleme de conținut ale lucrării, aceasta se datorează siguranței de efecte, de o măestrie a simplității emoționantă, cu care regizorul Gunther Rennert conduce acțiunea. Nici un moment reacțiile nu sînt exagerate, nu se depășește măsura unui teatru clasic. Tentația veristă, pe care subiectul o strecoară, prin diferite situații ale evoluției personajelor, este din primele scene înlăturată, chiar dacă astfel Lorca începe să semene puțin cu Brecht. În toată suita de secvențe, întîmplătorul, decorativul, rămîn în afara cercului de lumină, bine conturat, al faptelor. Tabloul „nunții", este în acest sens o realizare antologică prin dramatismul sever al fiecărei nuanțe. Decorurile semnate de Leni Bauer-Ecsy, o variație plastică a cîtorva elemente simple, dar perfect situate în mediul satului spaniol, urmează îndeaproape intențiile regiei ; avem impresia că de fapt cadrul plastic apare ca un personaj la fel de important ca și eroii dramei. Prin el regizorul suplinește în parte lipsa temperamentală, meridională, a concepției compozitorului. Față de modul în care a fost interpretată „Elektra", distribuția este aici la fel de unitară, dar mai lipsită de strălucire. În afara Marthei Mödl — în rolul de mare importanță dramatică al Mamei — ceilalți interpreți demonstrează unitatea de colectiv actoricesc și muzical, dar nu depășesc limitele medii. Într-un fel, avem de a face cu un spectacol realizat cu aceiași disciplină artistică pe care o dovedise un alt ansamblu de operă german, condus de un mare regizor — Opera comică din Berlin, sub direcția lui Walter Felsenstein. Martha Mödl este însă o creatoare a rolului care desprinde esențialul, dă personajului consistență umană, șterge barierele modalităților de exprimare prin cîntec sau cuvînt ; întru totul, ea corespunde coordonatelor specifice acestui stil de teatru muzical.

Dacă în partitura straussiană orchestra Operei române s-a „achitat" onorabil, bazîndu-se pe experiențe anterioare, „Nunta însîngerată" punea probleme cu totul neobișnuite, de ritmică, culoare timbrală, dozare sonoră. Ferdinand Leitner a îndrumat-o în așa fel, încît acest pretențios examen să capete atributele unei interpretări firești. Rezultatul depindea în mare măsură de acest dirijor, cu o remarcabilă experiență de spectacol, dar într-o anumită măsură, receptivitatea ansamblului condiționa reușita. În mod cert, si-

guranța lui Ferdinand Leitner a obținut de la orchestră o colaborare de prestigiu, creînd condițiuni optime redării muzicale, față de care orice rezervă în privința supleței de ansamblu ar apărea ca o pretenție exagerată.

Cu „Elektra" și „Nunta însîngerată" Opera din Stuttgart a obținut un răsunător succes în fața publicului nostru. Dar, mai important decît succesul de moment, pentru noi a fost prilejul unei întîlniri cu o înaltă artă interpretativă, care a dat operelor prezentate strălucirea de eveniment semnificativ pentru nivelul către care trebuie să tindă spectacolul contemporan.

GRIGORE CONSTANTINESCU

O noutate în afirmarea studenților interpreți

Pînă nu de mult, așa numitele „producții de cor" ale conservatorului din București, să recunoaștem, nu prea erau interesante. În timp ce, instituția similară din Cluj a dat concerte în care figurau capodopere corale ca Recviem-ul de Mozart, oratorii de Händel etc., bucureștenii se mulțumeau cu prezentarea aceluiași și aceluiași program stereotip în care figurau cîntece de masă, coruri ale înaintașilor muzicii românești, cîteva coruri din operă și în cel mai bun caz madrigale. Așa a fost acum 10 ani, și așa a rămas pînă nu de mult. Viitori profesori de muzică, viitori dirijori de cor făceau cunoștință numai cu astfel de muzică, frumoasă, nimic de zis, dar totuși în cadrul genului mai există și altceva care reprezintă de fapt culmea muzicii corale : Missa și oratoriul. Mulți „specialiști" în materie vor răspunde că aceste lucrări sînt prea grele, prea difficile pentru studenți. Oare au ei dreptate ?

Dacă nu ne-ar sta la dispoziție nici o altă dovadă decît ultimul concert dat de corul facultății de compoziție, dirijat și pedagogie condus de Constantin Romașcanu și aceasta ar fi arhisuficientă. Dar, să mai amintim că peste tot, în întreaga lume, oratoriile sînt cîntate de coruri de amatori care nu dispun de forțele artistice ale unui conservator.

Să revenim însă la concertul amintit. Sala Radio — plină. O atmosferă sărbătorească. Fețele celor 150 de studenți trădează emoția, dar și mîndria de a participa la un asemenea eveniment.

În cadrul primei părți, ascultăm un program stereotip : cîntece de masă, prelucrări ale unor cîntece populare, cîteva compoziții originale de T. Olah, C. Romașcanu, P. Jelescu, A .Pașcanu, R. Paladi. Se cîntă curat, civilizat. Corul este minuțios pregătit. Anumite sonorități „rafinate" impresionează. Totul e frumos. Cîntecele patriotice ca : „Marșul lui Iancu" de Timotei Popovici, „Mama" de Ioan de Chirescu, dezlănțuiesc ropote de aplauze. Dar atît, nimic altceva. Cu ce se deosebește o asemenea „producție" de un concert dat de către o formație sindicală ? cu nimic, sau cu prea puțin.

Cu totul altfel se prezintă partea secundă a programului. Pe afiș figurează „Missa în do major" supra numită „In tempore belli" (în timp de război), sau Paukenmesse (Missa cu timpan) de Iosef Haydn, una din ultimele lucrări ale maestrului scrisă în anul 1796, o adevărată bijuterie a genului. Aici, Haydn — ca și Mozart (în Recviem) — realizează o sinteză în scriitura omofonă și cea polifonică, oferind lucrării o notă specială. Dacă măestria facturii este dublată de inspirație melodică, de fantezie instrumentală — partea orchestrală ar putea fi prezentată de sine stătător, și încă ar rezista bine — cum este cazul în această missă, vom avea de afăce, desigur, cu o capodoperă.

Atît despre muzică.

Bine pregătiți (au studiat lucrarea aproape un an de zile, și care a figurat și ca piesă de examen), tinerii interpreți s-au angajat cu entuziasm și mult curaj. Cu mai puțin elan s-a „evidențiat" Orchestra studio a conservatorului, care să fie subliniat, n-a corespuns. A cîntat șters, fără participare, nesigur. Ar fi interesant să cunoaștem cauzele acestei stări de fapte. Sperăm că conducerea conservatorului va analiza îndeaproape acest caz (de indisciplină, am spune noi).

În rest, putem însemna doar lucruri plăcute : tempii au fost în general bine găsiți (doar Credo a fost prea repede și Agnus Dei prea rar), ansamblul coral a sunat omogen, factura polifonică a rămas mereu transparentă, gradația dinamică ni s-a părut judicios aleasă, adecvată lucrării. Doar un lucru ar putea fi discutat : dacă orchestra n-a fost prea mică față de cor, ținîndu-se cont, în primul rînd, de importanța părții orchestrale.

Tinerii soliști, deasemeni studenți, s-au prezentat foarte bine. Soprana Georgeta Popa a cîntat corect (în Kyrie se pare însă că s-au strecurat niște greșeli la copierea materialului), tehnic bine pus la punct și în special coloraturile din Kyrie. Mihaela Mărăcineanu, mezzosoprană, are o voce plăcută, adecvată acestui gen. Ea se remarcă în special printr-o linie nobilă, prin liniștea interioară cu care cîntă. Jean Lucian Kosak, cel mai tînăr dintre ei (anul II), este în posesia unui valoros material vocal. Dacă va ști să-l folosească, el va ajunge un bun cîntăreț de oratoriu de care, în momentul de față, ducem o acută lipsă. S-a remarcat în special prin simțul său stilistic. Eduard Tumagianian este un muzician aproape format. Timbrul său cald, sonor place mult. Vocea pătrunde bine. Ar trebui să fie mai atent la stil. Chirescu, Kiriac și Haydn nu pot fi interpretați în același fel. I-am recomanda o mai mare atenție pentru „muzică", pentru conținutul ei emoțional și nu numai pentru exterior.

Constantin Romașcanu trebuie felicitat pentru această realizare. A arătat că se poate achita în mod onorabil de o sarcină destul de dificilă.

A. P.

Braşovul muzical

TEATRUL MUZICAL

Teatrul Muzical din Braşov îşi desfăşoară activitatea axată pe genul operei, operetei şi estradei. Spectacolele de operă şi operetă au loc în sala Teatrului Dramatic, teatru modern de circa 800 locuri, utilat cu tehnică modernă şi o acustică îmbunătăţită. Din nefericire în vizita noastră la Braşov nu am constatat o creştere a interesului publicului pentru spectacolele de operă şi operetă, ci, din contră, o scădere. Desigur, există şi un motiv obiectiv : Teatrul din fosta stradă a Bisericii Române (azi Str. Operetei) este mult prea departe de centrul oraşului Braşov şi nu are tot utilajul modern. Apoi, publicul cel mare al acestui important centru industrial, format din muncitori, tehnicieni, ingineri şi salariaţii uzinelor şi fabricilor obişnuieşte să vină la spectacole sîmbăta şi duminica, zile rezervate pentru spectacolele de dramă, iar lunea (cînd nu funcţionează micul ecran al televizoarelor) este rezervată Filarmonicii. Ori, Teatrul dramatic nu consimte la o rotaţie a spectacolelor de dramă cu cele lirice, aşa cum a fost tradiţia în ţara noastră în împrejurări similare, încă de acum 100 de ani, la Iaşi şi Bucureşti, la Teatrele Naţionale, rezervînd sîmbăta şi duminica pentru Teatrul Dramatic. Mai mult (cum a fost cazul cu opera Idolul sfărîmat de Norbert Petri), Teatrul Muzical a renunţat şi la zilele de marţi şi vineri pentru a face repetiţii în sala în care avea să dea spectacolele.

Credem însă că, în afară de acest motiv real, în cumpăna afluenţei publicului la spectacolele de operă şi operetă mai sînt două argumente peremptorii. Mai întîi este vorba de calitatea spectacolelor şi a interpreţilor, deseori bune, dar nu totdeauna la înălţimea cerinţelor publicului de azi ; în al doilea rînd munca de popularizare a spectacolelor, prin presă radio, afişe şi chiar prin programele de sală, prin corespondenţi voluntari în întreprinderi şi instituţii, este deficitară.

Concomitent, se pune problema înnoirii repertoriului şi a completării cadrelor. Teatrul muzical mai are şi alte preocupări demne de semnalat : spectacole experimentale (ciclul operetă şi istoria operetei), spectacolele în oraş şi în împrejurimi, pentru tineret, studenţi şi elevi, spectacole cu prezentări, recitaluri, programe de varietăţi, mici formaţii de dansuri, care lucrează la restaurantul „Carpaţi" şi la „Mamaia", deplasări în împrejurimi şi în Capitală, aşa cum au fost cele cu opereta Marco Polo de Lopez, în Sala Mare a Palatului, unde protagonist a fost Ludovic Spiess, cîtva timp fiu al Braşovului.

Din spectacolele de succes ale Teatrului Muzical vom enumera : Bărbierul din Sevilla, Traviata, Rigoletto, Trubadurul, Fidelio, Boema, Lakmée, Evgheni Oneghin, Don Pasquale, Faust, Carmen, Liliacul, Sylvia, Vînt de libertate, Boccacio, Casa cu trei fete, Văduva veselă etc. Dintre lucrările originale româneşti citäm : La şezătoare de T. Brediceanu, Crai nou de C. Porumbescu, Plutaşul de pe Bistriţa şi Ana Lugojana de Filaret Barbu, Lăsaţi-mă să cînt şi Lysistrata de Gherase Dendrino, Păcală de Sabin Drăgoi, Motanul încălţat de C. Trăilescu, Pălăria cu bucluc de Th. Drăgulescu. Ca balete vom enumera : Copellia, Invitaţie la vals, balete româneşti : Ion cel Tare de Norbert Petri şi Mărul de aur de H. Klee.

În ce priveşte repertoriul şi perspectivele de viitor din stagiunea în curs, notăm că se pregăteşte reluarea operelor Evgheni Oneghin şi Fidelio, apoi Lucia de Lammermoor, Bal la Savoy şi Răpirea din Serai.

Cu privire la soliştii Teatrului Muzical trebuie să consemnăm că unii cîntă atît operă, operetă cît şi muzică de estradă cu multă proză. Aceasta constituie — desigur — un merit deosebit, dar eforturile continui ale unui artist liric (mai cu seamă cînd nu are o tehnică vocală foarte bună şi o rezistenţă excelentă dezimpostează organul fonator, congestionează corzile, oboseşte vocea, scurtînd cariera artistului. Din grupul soliştilor (cerînd scuze celor pe care din lipsă de timp nu i-am putut cunoaşte) vom cita cîteva nume : Maria Burz, Maria Brînzea, Georgeta Gava-Dragoş, Smaranda Gaspard-Gereanu, Eugenia Voinescu, Maria Păunescu, Carmen Hanganu-Ionescu, Elena Şerban, Lucia Trandafirescu, Maria Pop-Munteanu, Lidia Popescu, Eugenia Işfan etc., iar dintre bărbaţi pe Vasile Pop, Dr. Emil Bărbulescu, Petre Branco, Ion Loredan, Antoniu Fussan, Paul Nicolaescu, Ion Gonţea, Jean Penciu, George Pialoga, Gheorghe Popoiu, Ion Ghitan, Constantin Vidu, Mircea Giurgiuman etc.

Cîntăreţii posedă — în genere — voci bune şi un minimum de însuşiri actoriceşti dar mulţi au început profesia cu o tehnică nedesăvîrşită şi cîntă şi azi cu o emisie, impostaţie, respiraţie şi dicţiune care îi stînjeneşte într-o frazare naturală, în exteriorizarea emoţiilor artistice. Am aflat că funcţionează un curs de canto avînd ca profesoară pe Stela Simionetti la solişti, pe Florica Talianu la cor. Am apreciat favorabil dăruirea artistică a corului — un compartiment bun al teatrului —, care lucrează sub îndrumarea maestrului Vlad Sava, dar şi în acest sector trebuie insistat încă mult pentru omogenizarea vocilor pe partizi şi ansamblu, pentru o mai mare suplete în nuanţe coloristice şi de intensitate.

Un compartiment care nu oferă mari satisfacţii este baletul, deşi pe maestra de balet Mercedes Pavelici am cunoscut-o ca o excelentă îndrumătoare. Mi s-au părut mai înzestraţi Dina Balteş-Vasiliu, Doina Haidci — Popescu, Alexandru Vasiliu.

Teatrul Muzical a avut ca oaspeţi o seamă de artişti de valoare incontestabilă.

Orchestra, cu toată străduinţa şi competenţa dirijorului Norbert Petri şi a lui Lucian Gropşanu, nu corespunde decît parţial ca număr, stabilitate şi

pregătire profesională, unui teatru de prestigiul Braşovului. Directorul instituţiei, Mauriciu Vescan, ajutat de consiliul artistic, de secretarul studiilor muzicale Nicolae Ţurcanu, se străduieşte alături de întregul colectiv de artişti şi tehnicieni, pentru realizarea unor spectacole de calitate, pentru înnoirea repertoriului în care ponderea principală să aibă o creaţie originală românească.

Premieră : Idolul sfărîmat de Norbert Petri

Elev al lui A. Alessandrescu, C. Brăiloiu şi V. Bickerich, Norbert Petri s-a afirmat cu lucrări în variate genuri muzicale : Cantata eliberării, Nuntă săsească în Ardeal, Octetul pentru suflători şi Sonatina pentru corn şi pian, ambele pe teme populare, baletul în trei acte Ion cel Tare şi opera Trandafirii Doftanei.

Libretul operei Idolul sfărîmat — întocmit de poetul braşovean Daniel Drăgan — a fost extras din cunoscutul roman „Tăunul" de scriitoarea engleză Ethel Lilian Voynich. El comprimă în trei acte (5 tablouri) lunga poveste a studentului Artur Barton, reţinînd esenţa romanului dar conferind episcopului Montanelli rolul central, predominant. Colaborarea dintre libretist şi compozitor a dat roade satisfăcătoare, „Idolul sfărîmat" constituind, faţă de „Trandafirii Doftanei", o dramă muzicală situată pe treapta superioară a maturizării autorilor. Muzica, cu certe valori estetice, urmează cu fidelitate libretul, subliniind acţiunea, care se desfăşoară alert, pe întreg parcursul lucrării, într-o tensiune dramatică bine gradată.

Acţiunea este situată în Italia, în anul 1830, în epoca primelor zvîcniri ale luptei pentru unitatea naţională, libertate şi independenţă.

Norbert Petri ne apare ca un neoromantic, a cărui partitură, prin unele mijloace de expresie moderne, conferă dramaturgiei muzicale un colorit contemporan, atît în partea vocală cît şi în substanţiala contribuţie simfonică a orchestrei. Continuînd tradiţia wagneriană, el foloseşte patru motive care la prima vedere par prea simple dar care, pe parcurs, urmînd linia acţiunii, se dezvoltă şi se transformă construind personaje şi situaţii caracteristice. Norbert Petri foloseşte cu bun gust un recitativ melodic în care sunetul se însoţeşte organic cu cuvîntul. Am ascultat şi două arii (care par voit accesibile) a lui Artur şi a iubitei lui, Gemma, duetul lor (mai bine zis convorbirea lor) ca şi al lui Artur cu Montanelli, dar aceste popasuri, ca şi coralul din faţa catedralei şi cel din culise se încadrează şi se pierd în fluviul unei melodii continue.

În actul I, sînt de relevat duetul, ca şi aria înflăcărată, plină de lirism, a lui Artur. Prin contrast, urmează un pasaj introductiv „ostinato" în registrul grav al orchestrei amintind parcă un „Dies irrae", care însoţeşte escortarea unui condamnat la locul de execuţie. Corul este propriu zis nu un comentator, ci un personaj activ, reprezentînd mulţimea asupriţilor. Tensiunea dramatică ce se degajă din muzică este întreruptă de un original „scherzo", de o factură grotescă, ridicolă.

În actul al II-lea, apariţia conspiratorilor, subliniată de orchestră prin folosirea unui ritm energic, repetat în crescendo, lupta cu jandarmii, ca şi încercarea Gemmei (care a recunoscut pe Artur) de a-şi apăra iubitul cu riscul vieţii, sînt de un remarcabil dramatism scenic şi muzical.

În actul al III-lea, este de evidenţiat un cor şoptit al mulţimii care, ca o voce interioară a lui Artur, îl îndeamnă să fugă : o pagină muzicală impresionantă, de un efect cuceritor.

O calitate a dramaturgiei operei este concentrarea acţiunii (am putea spune că uneori este prea condensată). Ori, ultimele tablouri suferă de tărăgănări obositoare, mai cu seamă la sfîrşitul operei.

Pentru transpunerea în scenă, opera Idolul sfărîmat solicită interpreţi şi colaboratori experimentaţi şi talentaţi. Tînărul Teatru Muzical din Braşov, cu tot randamentul cu care lucrează, nu poate birui, fără concurs din afară, toate dificultăţile lucrării şi nici nu o poate valorifica pe deplin.

Dirijorul Iosif Conta a lucrat în amănunt partitura muzicală, realizînd pagini sonore, demne de laudă. El a dat un hotărît impuls momentelor dramatice, dar nu întotdeauna orchestra a putut răspunde solicitărilor sale, înnăbuşind uneori părţile vocale sau emiţînd sonorităţi aspre (datorită atît unor instrumente defectuoase, cît şi unor instrumentişti neformaţi). Merite incontestabile are direcţia de scenă a lui Hero Lupescu, care a imprimat personajelor trăsăturile specifice, iar mulţimii asupriţilor o expresie vie. Credem însă că nu era nevoie de anumite îngroşări pentru a evidenţia contrastul dintre mulţimea de zdrenţăroşi, toţi cretini, schilozi, orbi, şchiopi, şi strălucirea clerului, nici de tăvălirea pe jos a acestor infirmi şi nici de o anumită simetrie, în aşezare pe scenă, care frizează convenţionalul.

Scenografia (Silviu Bogdan), oarecum inegală şi neunitară ca stil, a cuprins unele elemente simple şi sugestive.

În ceea ce priveşte interpretarea vocală, am aplaudat dăruirea cu care toţi artiştii braşoveni au abordat roluri care includ dificultăţi de intonaţie şi de comportare scenică cerute de dramaturgia muzicală.

Corul condus de Sava Vlad a transpus sonor şi scenic jalea, tînguielile şi ţipetele poporului, realizînd excepţional recitativul şoptit. Sînt desigur şi în acest compartiment unele lipsuri privind unitatea registrelor, omogenizarea şi supleţea vocilor, dar timpul îşi va da în viitor contribuţia sa.

Dintre protagonişti, creaţia cea mai puternică revine baritonului Paul Nicolaescu, un bun cîntăreţ-actor, cu voce generoasă, caldă şi expresivă şi un cuceritor joc de scenă în care zbuciumul sufletesc al lui Montanelli şi-a găsit o realizare adecvată. Rolul lui Artur (Tăunul) reclamă o voce de tenor dramatic puternică şi suplă în acelaşi timp, foarte rezistentă faţă de o partitură scrisă persistent în subacut şi „pasaj", solicitînd şi deosebite însuşiri artistice, scenice. Emil Bărbulescu a putut înfăţişa complexul personaj datorită în bună măsură bunului simţ muzical, inteligenţii şi culturii sale, dar, din cauza deficienţelor tehnicii sale vocale şi lipsei de rezistenţă, a luptat cu un rol care îl depăşeşte.

Mezzosoprana Eugenia Voinescu s-a substituit cu sinceră trăire în rolul nefericitei Gemma, vădind frumoase calităţi vocale şi dramatice.

Sopranele Maria Brînzea și Maria Burz au ridiculizat personajele respective interpretînd pe domnișoarele Burton, cu voci clare, pătrunzătoare și un nuanțat joc de scenă.

Helge Bömches (d. Burton), Ion Gonțea (Ricardo), Mircea Giurgiuman (vînzătorul de icoane) și George Pialoga (doctorul), s-au străduit cu succes să corespundă rolurilor executate. Antoniu Fussan, Ion Ghițan, Constantin Vidu — corecți în rolurile de conspiratori.

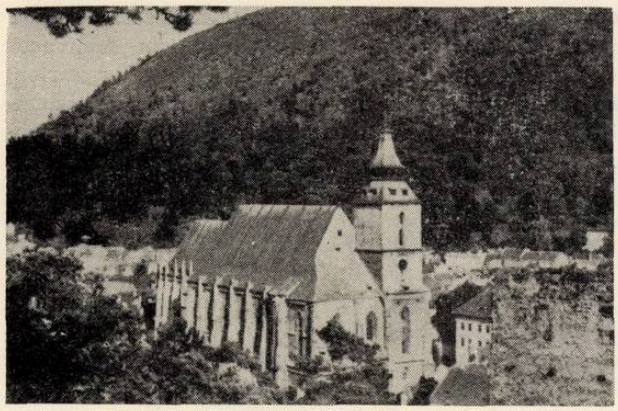
Cu toate deficiențele semnalate, inerente unui spectacol care trebuie mult rodat și vizionat de mai multe ori, „Idolul sfărîmat" a lăsat o impresie durabilă în mintea și sufletul spectatorilor.

Țara Surîsului de **Franz Lehar**

Pe scena Teatrului Dramatic, Țara surîsului și-a găsit în ansamblul Teatrului Muzical o înscenare meritorie, datorită — în primul rînd — regiei asigurate de Stela Fericeanu care, nepărăsind tradiția clasică operetistică, a introdus unele elemente noi care fac ca spectacolul să fie gustat de public. Dirijorul Norbert Petri a fost tot timpul alături de interpreții de pe scenă, ajutîndu-i prin indicarea intrărilor tempilor, nuanțelor și — mai cu seamă — insuflîndu-le expresia adecvată. Orchestra (cu o ținută vestimentară pestriță, în timp ce în restaurantele, cramele, barurile și expresele Brașovului personalul are o îmbrăcăminte uniformă și curată) a avut momente de neatenție și decalaje, dar a realizat — cu mijloacele ei reduse ca număr și calitate — și momente de artă. Un aport meritoriu și-a dat corul preparat de Vlad Sava. Scenografia lui Nicolae Lebas, satisfăcătoare, ne-a dat prilej să admirăm costumele. Nu putem spune același lucru despre rochiile purtate de Liza (complet în afară de stil și epocă). Scenele de balet, în genere, nesatisfăcătoare, cu excepția microdansurilor individuale ale celor patru mirese care au plăcut, dar al căror nume nu este trecut în program.

În fruntea distribuției, am relevat creația reușită ca ținută scenică și vocală a tenorului Vasile Pop care posedă o voce de calitate, deși nu suficient de suplă și colorată, creație potrivită caracterului său sobru reținut. Cîntărețul trebuie să-și cultive tehnica vocală a impostației, să înlăture dificultatea trecerii pasajului și să nu abuzeze de forțarea acutelor.

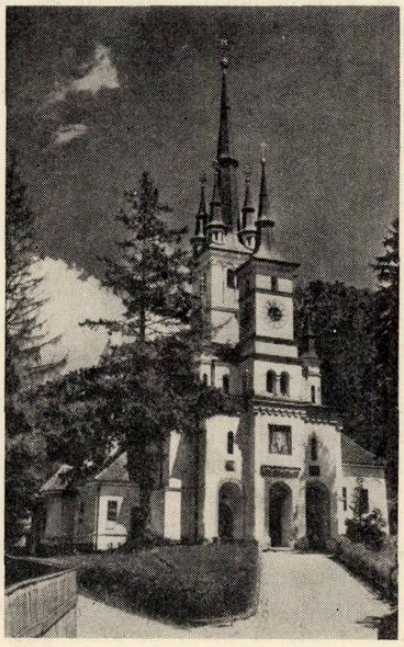
Soprana Georgeta Gava-Dragos în Liza și-a valorificat experiența scenică printr-o interpretare plină de distincție, cu voce strălucitoare în acut. Rămîne încă tributară unei dicțiuni deficitare. Am remarcat cu satisfacție vocea clară, unitară suplă și expresivă a sopranei Mia Munteanu, care a pus în rolul său multă gingășie și duioșie. Sîntem convinși că poate ataca și roluri mari, nu numai de subretă, dar va trebui să studieze încă mult, serios și controlat, pentru a pătrunde adînc în tainele tehnicii și artei vocale. Ne-a plăcut comicul firesc al talentatului actor-cîntăreț Gheorghe Popoiu, îndrăgit de public.



Biserica Neagră, care posedă una dintre cele mai dotate orgi existente în țara noastră

Deși cu vădite însușiri, Toma Panaitescu, nefiind un veritabil comic, nu s-a arătat potrivit în Gustav. Sub orice critică — cele patru vieneze : Ecaterina Cucui, Victoria Blau, Mioara Ghimpețeanu, Mioara Gînduleț.

Și în acest spectacol se degajă necesitatea îmbunătățirii cadrelor pentru satisfacerea necesității unor spectacole de un nivel artistic mai ridicat.



Biserica Sfîntul Nicolae, vechi leagăn al culturii muzicale, locul unde au activat Anton Pann și Gh. Ucenescu

Misterele Junglei

Teatrul Muzical organizează și spectacole de estradă, ca de ex. : Bună dimineața, Brașov, Nimic despre revistă, Atenție ! Revista etc. —, recenta premieră pe care am vizionat-o fiind „Misterele junglei" de J. Fulga și H. Nicolaide, cu muzica de George Grigoriu. Este un spectacol spumos, în care umorul și satira la adresa birocratismului, formalismului, lenei, la adresa exagerărilor vestimentare (minifuste ciorapi ajurați, macrocercei etc.) și multe alte „modernisme" de import sau autohtone. Cuplete pline de haz, poante neașteptate etc. descrețesc frunțile și provoacă aproape două ore rîsul sănătos, atît de

necesar ritmului viu al complexei vieți cotidiene. Nu este un spectacol excepțional dar, fără exagerări, cu decență și respect față de public, își ajunge scopul. Regia lui Harry Eliad, simplă, plină de naturalețe, dă viață spectacolului, punînd în valoare posibilitățile interpreților și materialul ce a avut la îndemînă. Dintre interpreți, am aplaudat pe înzestrata soprană de la Teatrul Muzical, Maria Păunescu (Regina junglei), pentru varietatea mijloacelor expresive, talentul actoricesc, comicul reținut și dinamismul cu care a cîntat, a spus cuplete și a dansat. Cei doi comici, de un real talent al genului revistei, H. Nicolaide (regizorul) și Gh. Popoiu (contabilul șef), alături de Maria Păunescu au ținut încordată atenția publicului și buna lui dispoziție. Și-au dat un remarcabil concurs cîntăreții de la operă și operetă Mircea Giurgiuman și Winny Sibianu. Muzica lui George Grigoriu, deși nu lansează „șlagăre", este plăcută, ușoară. Am remarcat doi cîntăreți : bașii Cornel Marta, în duetele cu Mioara Torneanu — Buga și Günter Melchner. Au voci distinse care bine îndrumate ar putea ataca liedul sau chiar opera. Scenografia lui N. Lebass și Ștefan Tîntu, plină de fantezie, sugestivă. Coregrafia Adrianei Dumitrescu, deși inegală, a fost uneori captivantă prin mijloacele moderne întrebuințate, vivacitatea ritmică și sincronizarea mișcărilor. Conducerea muzicală a lui Andrei Gehan (cu o orchestră limitată numeric și ca expresie) a dat impuls spectacolului. Publicul a fost darnic în aplauze dar ținuta și disciplina unei părți a tineretului și elevilor invitați la spectacol (care, în special la ieșire, la garderobă au reeditat o și mai veritabilă „junglă") au lăsat mult de dorit.

FILARMONICA GH. DIMA

Orchestra simfonică brașoveană se străduiește pentru a-și păstra și consolida buna reputație stabilită încă de la întemeiere (1945). Au fost prezentate prime audiții ca : Suita de balet Rodeo de A. Copland Mormîntul lui Couperin de Ravel, Petruska de Strawinsky, Concertul pentru orchestră și Concertul nr. 2 pentru vioară de Bartok, iar din creațiile românești în prima audiție pe țară — Simfonietta de M. Chiriac, apoi Divertismentul pentru coarde și suflători de alamă de M. Marbe, Simfonia brevis de C. Țăranu, Simfonia I-a și imagini rapsodice de W. Berger, Patru intabulațiuni de Bakfark — Toduța, Suita pentru cor de copii și instrumente de suflat și percuție de L. Glodeanu, Rapsodia de A. Stoia etc.

În trecut, formarea și educarea orchestrei s-a bucurat de munca competentă a dirijorului Dinu Niculescu și a maestrului concertist Dumitru Teodoru. Azi, Filarmonica are ca director — delegat pe pianistul Liviu Teclu, iar ca dirijor permanent pe Mircea Lucescu, artiști competenți, dotați cu putere de muncă și organizare. Mircea Lucescu duce și o activitate de profesor la școala populară de muzică, unde cu orchestra elevilor dă producții simfonice.

Repertoriul stagiunii 1968 a fost judicios întocmit. Desprindem, de la început, ciclul simfoniilor londoneze de Haydn, dintre care, pentru Brașov, multe în primă audiție. Acest ciclu este menit să completeze

„Lăsați-mă să cînt" pe scena Teatrului Muzical din Brașov

educația muzicală a publicului (în special a tineretului și muncitorilor din uzine și fabrici) dar și pentru cizelarea și omogenizarea grupurilor instrumentale ale orchestrei.

Nu putem înțelege de ce s-a programat în aceeași stagiune de trei ori concertul pentru vioară și orchestră de Brahms, cu Ștefan Ruha, Varujan Cozighian și Ion Voicu !

Orchestra simfonică „Gh. Dima" dă concerte săptămînal, iar repetițiile generale se adresează tineretului. Dintre instrumentiști, am remarcat pe Rozalia Bota — percuție, Petre Șerban — clarinet, Eugen Vieru — flaut și Anselm Honigberger — oboi.

Ne simțim datori să semnalăm și unele greutăți ce întîmpină Filarmonica brașoveană. Sediul este necorespunzător. Repetițiile se fac într-o sală improvizată, cu o acustică defectuoasă. Unele instrumente sînt deteriorate și trebuie schimbate. Transportul materialelor și al instrumentelor se face în cărucioare trase o distanță mare, de la sediu la sala de repetiție, provocînd pagube inerente.

Pe lîngă Filarmonica „Gh. Dima" funcționează o formație de muzică populară „Miorița", care nu este încă bine închegată. Filarmonica are înjghebări sporadice de muzică de cameră. Totuși, am ascultat la București un grup de interpreți ai acestui ansamblu, într-un concert de muzică de cameră cu creații de Schubert. Basul Helge Bömches a interpretat șase lieduri, cu respect pentru stil, voce frumoasă dar care mai necesită o îmbogățire a tehnicii și expresiei. Elemer Deneș — vioară, Günter Prömm — violoncel și Liviu Teclu — pian au interpretat Trio nr. 1 în si bemol, iar cvintetul Liviu Teclu — pian, Gheorghe Bălan — vioară, Harry Wondraschek — violă, Günter Prömm — violoncel și Frederic Incze — contrabas — au redat în condiții remarcabile, popularele pagini din Cvintetul „Păstrăvul". Subliniem apor-

tul pianistului Liviu Teclu — al contrabasistului Frederich Incze și al tînărului violonist Gheorghe Bălan. Astfel de formații trebuiesc permanentizate.

MIȘCAREA MUZICALĂ DE AMATORI

Mișcarea muzicală a amatorilor din Brașov și locurilor înconjurătoare este într-o vădită creștere. Ea s-a afirmat prin numeroasele premii și titluri de laureați primite de zeci de formații soliști, dirijori și instructori, cu ocazia finalei concursului pe țară al formațiilor artistice de amatori. În Sala Palatului Cultural, a avut loc festivalul dat de unele formații fruntașe, distinse la acest concurs. Ansamblul folcloric al Căminului Cultural Copăcel a prezentat un folclor autentic în joc, dansuri și strigături, port și datini, pentru care colectivul a primit Premiul I, iar instructorul său, Teodor Nicolau din Brașov, titlul de laureat.

*
* *

În discuțiile purtate cu persoane competente, s-a argumentat că s-ar putea organiza, la Brașov și în împrejurimi concerte simfonice, vocal — simfonice, de muzică de cameră, coruri a cappella, recitale vocale și instrumentale, recitale de orgă, spectacole de dramă și operă, concursuri, expoziții privind trecutul și actualitatea muzicală, expoziții de artă plastică de vînătoare, un amplu simpozion de folclor muzical, întreceri sportive etc. Unde ? — În monumentala Biserică Neagră cu celebra orgă și cu acustica ei verificată, în grandioasa Biserică Sf. Nicolae din Schei, în străvechea și încăpătoarea Biserică Sf. Bartolomeu, în sălile Teatrului Dramatic, Teatrului Muzical, Sala Reduta, Sala Palatului Cultural, în aer liber — la stadionul sportiv, la Stîncile lui Solomon, la Bastionul țesătorilor cu cele patru rînduri de „loji" și o excelentă acustică, pe o scenă improvizată jumătate pe lac, jumătate lîngă pădurea de brazi de la Poiana Brașovului, unde s-ar putea realiza spectacole nocturne cu efecte cu jocuri de apă, lumină și umbră, în curtea Castelului din Bran, cu o scenă în mijloc etc.

Fără îndoială, în principiu, alegerea Brașovului ca sediu al unui festival artistic estival internațional, multilateral (un Salzburg al României) este o problemă ce depășește inițiativa restrînsă și chiar posibilitățile organelor locale, — dar care merită să fie discutate la o masă rotundă, de către reprezentanții forurilor competente, luîndu-se ca punct de plecare Festivalul de muzică ușoară „Cerbul de aur".

În concluzii, viața muzicală a orașului Brașov, continuînd frumoase tradiții, este în plin progres. Pe măsura măririi numărului și genurilor de manifestări muzicale, a numărului concertelor, spectacolelor, recitalurilor și, concomitent, a creșterii exigențelor publicului, instituțiile artistice trebuie să completeze cadrele artistice cu elemente valoroase ; să stăruiască pentru continua lor creștere profesională ; să formeze cadre noi, tinere ; să asigure instrumente, materiale și sălile de repetiții necesare ; să organizeze o rotație judicioasă pe zilele săptămînii, în folosirea sălilor existente ; să asigure prin toate mijloacele, spectacole de calitate, de o ținută aleasă.

O preocupare de căpetenie a tuturor factorilor de răspundere trebuie să fie înnoirea permanentă a repertoriilor, stimularea și promovarea creațiilor originale românești.

AL. COLFESCU

Interviu cu publicul despre muzica nouă

Cu puțin timp în urmă, în sala Casei Universitarilor din Cluj, alături de un numeros public, am asistat la prezentarea — în primă audiție — a Concertului pentru pian și orchestră „FINIS CORONAT OPUS" aparținînd tînărului compozitor *Costin Miereanu*, cu concursul solistic al compozitorului — pianist *Alexandru Hrisanide*. Întrucît în ansamblul de căutări ale compozitorilor contemporani, lucrarea amintită a atras în mod deosebit atenție prin problemele de concepție și structură pe care le implică, am folosit prilejul concertului solicitînd impresii spontane ale publicului și ale unor muzicieni prezenți în sală.

În 1967, în cadrul concursului organizat de Federația Gaudeamus din Utrecht — Olanda, Al. Hrisanide a prezentat aceeași lucrare, distinsă cu premiul I. Concertul cuprinde cinci părți, redate de șase grupe instrumentale, care apar în ansambluri foarte rar, de obicei ele dialogînd. Pe lîngă instrumentele specifice orchestrei simfonice sînt folosite și altele, ca două ghitare electrice, vibrafon cu sunetele prelungite de clopote etc., care, combinate, dau efecte interesante. Pianul este dominant în lucrare, avînd rol de partener al grupelor instrumentale sau monologînd în diferite părți ale concertului. Posibilitățile clasice ale tehnicii pianistice sînt exploatate la maximum în partea I-a (cu ajutorul suflătorilor de lemn și percuție) și a doua (în care intervin și ghitarele electrice), uzînd des de glissande sau acorduri puternice, placate. După 11 acorduri de acest fel, urmează partea a III-a, în care luăm contact cu procedee moderne ale tehnicii pianului, *de ciupire* a corzilor sau de *lovire* cu diferite obiecte, care dau culori cu totul apreciabile, alternînd cu sonorități ale alămurilor combinate cu violele divizate în 8 voci. Partea a IV-a este construită pe principiul *aleatorismului*, adică al improvizației colective a instrumentiștilor, dirijată de numărul de măsuri, ambitusul propus etc., Întregul concert cere o mare fantezie improvizatorică interpreților avînd în vedere că în majoritatea cazurilor, grafica muzicală convențională este părăsită. Spre exemplu, pentru primele două măsuri ale concertului, partitura solistului are indicația : „efect percuție", pianistul putînd alege mijlocul cu care va realiza intenția compozitorului. Hrisanide a ales de pildă, o metodă proprie, pedala de forte ridicată,

în timp ce cu piciorul stîng lovește puternic podiumul de concert, care face corzile pianului să vibreze timp de două măsuri. În această parte aleatorică, alămurile — combinate cu ghitarele electrice — prin glisando-uri și alte procedee emit sonorități care duc la „un tumult sonor șocant", după cum precizează Cornel Țăranu în prezentarea concertului. În sfîrșit, partea a V-a aduce o liniștire, o meditație și aici regăsim — poate — muzica în accepțiunea clasică a cuvîntului, realizînd, cu ajutorul tremolourilor corzilor, al ghitarei electrice și al pianissimourilor instrumentului solist, o adevărată atmosferă poetică.

Concertul acesta are titulatura „pentru pian", deși credem că mai nimerit ar fi fost „pentru două piane și un interpret", întrucît solistul a cîntat de fapt la două piane, unul normal și unul „preparat", adică pregătit dinainte cu tot felul de ustensile, printre care cîrlige de rufe, sîrme, butuci de benzi de magnetofon, mingi de tenis, pîslă de acordaj etc. toate sortite a explora noi sonorități. Ciupindu-i sau măturîndu-i corzile, lovindu-i lemnul cu mîinile sau picioarele, mîngîindu-i clapele sau trîntind brutal coatele pe ele etc., se pot obține noi culori pianistice, dar rămîne de văzut — desigur — dacă aceste procedee sînt muzicale sau nu ! În această privință ne-am adresat auditorilor, solicitîndu-le păreri, consemnate îndată după executarea concertului :

— *Octavian Șuteu*, medic veterinar : Muzica modernă e prea nouă pentru mine, de aceea n-aș putea deocamdată să mă pronunț asupra valorii sau valabilității ei. Am aplaudat deoarece mi-a plăcut *tinerețea* interpretării și noutatea mijloacelor de expresie."

— *Walther Glesser*, pensionar : „Sînt un obișnuit al concertelor simfonice și îmi completez cultura muzicală prin audiții radiofonice. Muzica modernă ? Nu știu dacă este în primul rînd muzică ! Concertul acesta este cu totul neobișnuit și l-am aplaudat pe Hrisanide — cunoscut în Cluj pentru eforturile depuse în interpretare. Aș opinia că ultima parte a concertului se apropie mai mult de înțelegerea noastră muzicală".

— *Iosif Bucowschi*, de la Direcția Regională C.F.R. Cluj : „Frecventez constant concertele simfonice, dar această lucrare am aplaudat-o din pură obișnuință. Dacă mă gîndesc bine, eforturile interpretării erau acelea care trebuiau răsplătite în primul rînd. Nu pot înțelege însă cum Al. Hrisanide se lasă transformat într-un fel de măscărici de bîlci, care sare de la un instrument la altul, lovind, cîntînd sau trîntind în pian. Este nedemn pentru un muzician".

— *Rotaru Ana Maria*, elevă în cls. a IX-a a Liceului de Muzică : „Îmi place foarte mult muzica modernă. Nu-mi pasă atît de calitatea și felul interpretării, cît mă interesează conținutul *muzical*, care este, pentru mine, totul. N-aș putea însă să vă explic ce mi-a plăcut, sau de ce mi-a plăcut. Mă simt pur și simplu exaltată de această muzică, în special de *ultima parte*, a concertului".

— *Căliman Gheorghe*, plasator, este unul dintre puținii oameni prezenți în ultimii 30 de ani la toate concertele Filarmonicii din Cluj. Omul acesta, lipsit de studii de specialitate dar care a auzit foarte multă muzică, ne-a relatat : „*Muzică* să fie, nu interesează că e nouă sau obișnuită. Dar mie mi-a plăcut azi *spectacolul*, amestecul de sunete. Așa ceva n-am mai văzut și n-am mai auzit.

— *Ev. M.*, studentă în anul V al Facultății de Filologie : „Frecventez concertele simfonice și îmi place și muzica modernă. Ea nu se poate compara însă cu muzica clasică, sau — dacă vreți — cu muzica convențională. Acest concert a meritat aplauzele, nu atît datorită muzicii, cît tehnicii noi adoptate de interpretare."

La rîndul lor, directorul Filarmonicii, Covaciu Iosif și prof. Mihai Guttman, secretarul muzical al instituției, fac următoarele precizări în legătură cu procesul de atragere și formare a publicului : „Publicul nostru este un rezultat al multor ani de străduințe. Cu mult timp în urmă, cultura muzicală se desfășura într-o arie ce mergea de la Haydn la Ceaikovski. Dar în ultima vreme, programele noastre conțin frecvent lucrări aparținînd curentelor și orientărilor stilistice moderne și contemporane. Creațiile lui Honeger, Stravinski etc., nu mai constituie de mult secrete pentru public. Abonamentele numeroase de care dispunem ne arată că acesta a fost un drum sănătos și principial. Acțiunea de a programa lucrări românești în primă audiție, departe de a însemna pentru noi o „corvoadă", a constituit întotdeauna o îndatorire nobilă care ne-a adus multe satisfacții. Este de necontestat că un merit în această direcție îl are și secretariatul nostru muzical, alcătuit din muzicieni de prestigiu, printre care Cornel Țăranu, Vasile Herman și alții. Iată dar, pe scurt „secretele" care au condus spre notoria receptivitate muzicală a publicului clujean".

Trebuie adăugat că informarea auditorilor a fost completă la această manifestare. Cu prilejul prezentării concertului, compozitorul Cornel Țăranu a explicat verbal unele procedee ale tehnicii moderne pianistice, în așa fel încît auditoriul să nu fie șocat de ele și să poată urmări cursiv — în primul rînd — muzica.

Și acum, reflecțiile cîtorva muzicieni care au contribuit sau au asistat la manifestarea artistică de care ne ocupăm.

— *Vasile Horvath*, concert-maestrul orchestrei Filarmonicii din Cluj, practician al muzicii de cameră și simfonice contemporane : "În timpul repetițiilor nu înțelegeam aproape de loc această muzică. Abia spre sfîrșit mi-a devenit mai clară. Putem stabili cu certitudine că lucrarea are două aspecte : organizarea și... dezorganizarea materialului sonor. Nu întîmplător, partea a patra (aleatorică) a fost cea mai puțin muzicală, iar partea a cincea care amintește de forma unei serenade — conținînd cea mai bună organizare tematică, a obținut adeziunea publicului. Cred, de asemeni, că în mod intenționat Costin Miereanu a scris astfel ultima parte a concertului. Socotesc că succesul de public nu s-a datorat atît muzicii în sine, cît altor factori : spectacolul de pe podium prestigiul și respectul de care se bucură în Cluj dirijorul Mircea Cristescu și pianistul Alexandru Hrisanide, precum și faptul că lucrarea are totuși o „carte de vizită" impresionantă, premiul I obținut la Utrecht".

Pe artistul poporului *Antonin Ciolan*, l-am întîlnit la ambele concerte. Din discuţia avută cu d-sa, am putut reţine următoarele : „Asistăm încet, încet, la victoria auditivului asupra cerebralităţii. Publicul începe să-şi formeze un simţ rafinat al auzului, pierzînd însă treptat deprinderea reflecţiilor interioare solicitată de muzica clasică. Noi, cei de aci, căutăm să prezentăm muzica ajunsă pe cele mai diferite trepte ale evoluţiei. Ce va rămîne însă din aceasta ? Istoria va hotărî. Deocamdată însă, ea a decis — fără putinţă de tăgadă — că de sute de ani oamenii vibrează la chemările *muzical-omeneşti*, ale clasicilor. Dacă va vibra — poate — numai datorită sunetelor sau tehnicii, ah, cît aş dori să ştiu aceasta".

Dirijorul *Mircea Cristescu*, care a condus cu autoritate şi precizie întregul concert, a prezentat multe lucrări româneşti în primă audiţie. El ne-a împărtăşit cîteva concluzii personale : „Mă interesează mai puţin stilul sau mijloacele artistice adoptate de compozitor. Totul e ca muzica să fie cu adevărat *muzică, să spună ceva*, să transmită un conţinut de idei. Cred că muzica lui Miereanu conţine acest *ceva*".

În legătură cu tehnica dirijorală adoptată faţă de acest stil muzical, conducătorul concertului ne-a declarat : „De fapt, practica baghetei nu cunoaşte prea multe schimbări. În definitiv 4/4 este tot 4/4 sau doimea e tot doime. Există însă o *cibernetică a construcţiei*, pe care dirijorul trebuie s-o simtă încă din momentul cînd construieşte lucrarea. Este evident, totodată, că citirea partiturii — scrisă cu totul altfel decît în modul tradiţional — a necesitat un studiu aprofundat, legat şi de experienţa acumulată de mine cu alte prilejuri, în ţară şi peste hotare. A trebuit să-mi însuşesc, mai întîi, felul scriiturii muzicii moderne, pentru a putea dirija acest concert.

Am fost dornici să aflăm de la Mircea Cristescu, felul în care a îndrumat orchestra pentru înţelegerea şi interpretarea muzicii respective. „Ca tehnică de orchestră, a trebuit — mai întîi — să explic lucrarea, să arăt despre ce este vorba, ce înseamnă diferitele semne muzicale noi, să subliniez diferitele intervenţii ale celor şase grupe instrumentale etc. După cum vedeţi, cred că pot spune că am reuşit, neuitînd un moment înţelegerea şi interesul manifestat pentru *nou*, de către membrii orchestrei Filarmonicii din Cluj".

Socotim că tocmai prin poziţiile lor diferite, chiar contradictorii, asemenea opinii au darul să stimuleze conturarea unor concluzii cît mai apropiate de adevăr, ţel spre care tind însemnările de faţă.

CONSTANTIN RĂSVAN
CLAUDIU NEGULESCU

Matthäus — Passion la Sibiu

Prof. Franz Xaver Dressler, cunoscutul organist, dirijor şi compozitor, împlineşte 70 de ani. Activitatea sa muzicală multilaterală este strîns legată de oraşul Sibiu, unde el şi-a găsit un fertil sol o tradiţie serioasă, adînc ancorată, pentru talentul său, pentru vocaţia sa.

Dressler s-a născut în oraşul Aussig (R. S. Cehoslovacia). Acolo a şi făcut prima cunoştinţă cu arta sonoră. În casa părinţilor săi, tatăl său a fost un remarcabil organist şi dirijor — învaţă muzica de timpuriu. Apoi, studiază la Praga şi se perfecţionează la Leipzig, avînd ca profesori pe : Karl Straube, Otto Weinrich, Arnold Schering.

Anul 1922 îl aduce în ţara noastră, este chemat să preia postul de organist la Sibiu, rămas vacant în urma plecării lui Johann Leopold Bella. (De altfel, Sibiul şi-a ales întotdeauna muzicieni de înaltă clasă ; consultînd impunătoarea listă a organiştilor din acest oraş, putem să ne dăm seama de acest lucru).

De atunci pînă azi, el a dus o muncă plină de abnegaţie în slujba muzicii. Vom spicui doar cîteva date mai importante din vasta sa activitate. În anul 1931 înfiinţează corul „Bach", devenit azi cor al Filarmonicii din localitate. Ca solist intreprinde mai multe turnee în ţară şi în străinătate. Astfel, concertează în Austria, Cehoslovacia, Italia, Germania şi Statele Unite (Chicago, Detroit, New-York, Pittsburg). Este chemat să conducă, împreună cu Fritz Heitmann şi Günther Ramin în anul 1940 „Wiener Orgeltage" (zilele muzicii de orgă din Viena), conlucrează cu orchestre renumite ca „Wiener Symphoniker", orchestrele Filarmonicii şi orchestra Radio din Bucureşti etc.

Ca dirijor, împreună cu Corul „Bach", a prezentat în primă audiţie în ţara noastră printre alte lucrări „Missa în si minor", „Matthäus-Passion" şi Johannes-Passion de Bach, oratoriile „Samson" Jephta, Judas maccabeus de Haendel etc.

Remarcabilă este de asemenea, activitatea lui Dressler pe tărîmul creaţiei. Lucrări ca „Simfonia Dorică „Tripartita pentru orchestră", cantata păcii şi oratoriul „Cantica humana" au intrat în repertoriul orchestrelor noastre.

Avem, deci, în faţă un muzician multilateral, un om pasionat pentru arta sonoră, un virtuoz pe instrumentul său, un dirijor cu un temperament rar întîlnit. Dressler ştie să facă muzică, ştie să cucerească publicul, pătrunzînd pînă în tainele cele mai adînci ale muzicii. Nu exagerăm dacă spunem că este o personalitate extrem de profilată. Cine a asistat la un concert dat de el, fie ca organist — (cine nu-şi mai aduce aminte de acele recitaluri de orgă la Ateneu şi mai ales de acele improvizaţii măiestre, pline de fantezie) fie ca dirijor va fi de acord cu afirmaţia noastră.

Nu de mult am avut prilejul să asistăm la un concert în cadrul căruia corul Bach şi orchestra Filarmonicii din Sibiu, conduse de Dressler au prezentat publicului din acel oraş, — oare pentru a cîta oară ? — monumentala lucrare „Matthäus-Passion". Recunoaştem că de mult n-am mai trăit atîtea clipe emoţionante ca în acea seară.

S-ar putea pune întrebarea, ei bine, Sibienii aceştia sînt chiar aşa de grozavi, cîntă perfect ?... Nu. Nici decum. Nu vorbim de perfecţiunea tehnică care, desigur, nu o vom căuta nici la Dressler nici la muzicienii din Sibiu care, dealtfel este bine să se ştie, sînt *amatori* (ne referim la cor). simpli amatori, dar amatori în cel mai bun sens al cuvîntului. Cîte ore de muncă, cîtă trudă plină de abnegaţie — şi fără plată, — au fost necesare

ca să fie învățată o partitură ca cea a marelui Bach? Are vreo importanță? Categoric că nu. Importanță are doar rezultatul. Și acesta este pozitiv. Ce frumos a sunat corul, — în treacăt fie amintit că este compus din oameni fără voci mari — mai cu seamă în primul și ultimul cor și în corale. Cîtă omogenitate! Factura polifonică, încărcată deseori (cor la 8—9 voci), a sunat clar, a fost prezentată transparent, în care fiecare voce se scurge ca un pîrîu limpede, dar unde, totodată, masa sonoră se impune ca un măreț fluviu ce, în șuvoiul său grandios, unește toate acele fire limpezi de melodii, teme, contrapuncte.

Corul „Bach" a demonstrat încă odată că stăpînește cîntul polifonic. Dar nu au existat și anumite puncte negative, anumite deficiențe? Desigur că da. În primul rînd atacul în acele mici coruri de „intervenție" n-a fost prompt, datorat poate de faptul că mișcările dirijorului n-au fost întotdeauna precise, trecerea de la recitativ la ansamblu insuficient de clar marcată.

S-ar putea discuta și alte mici neajunsuri, ivite în decursul celor două ore de concert. Dar, sînt ele așa de importante? Au putut arunca umbre asupra realizării întregului?

Prea mici și neelocvente mi s-au părut acele pete întunecate — care cu o atenție mai mare din partea executanților și a dirijorului, cu o pregătire ceva mai atentă se pot evita în viitoarele concerte — ca să nu fie uitate imediat, auditorul fiind cuprins de autentică artă ce i se oferea.

Soliștii au fost la înălțime. În primul rînd, trebuie relevat Anton Schlezack, un „evanghelist" de clasă. Nu știm ce să admirăm la el mai mult, naturalețea cu care sînt interpretate recitativele sau timbrul său cristalin, strălucitor, adecvat recitativului secco. Este un ideal interpret pentru asemenea roluri. Nu punem întrebarea de ce — la concertele Filarmonicii de pildă, — el nu este folosit. Mereu se fac încercări, mai mult decît penibile, fie cu soliști aduși din străinătate (un tenor din Cehoslovacia pentru Johannes-Passion), de la Iași — Missa în si minor, (vezi rev. Muzica Nr. 5), — în timp ce avem un asemenea specialist în materia respectivă. Nu este la fel de bun și în arii. Poate că este și prea obositor să cînți 2 ore aproape neîntrerupt.

Lui s-a alăturat cu succes Aurelia Diaconu, o soprană cu frumoase posibilități, voce clară, tehnică vocală îngrijită, simț stilistic dezvoltat — ne-a impresionat în special aria „Aus Liebe", interpretată splendid —, și Martha Kessler, acea cîntăreață cunoscută pentru sobrietatea ei și seriozitatea cu care se prezintă întotdeauna bine pregătită oferind interpretări finisate, șlefuite pînă în cel mai mic amănunt.

Baritonul Helge Böhmches a plăcut mult atît în recitative cît și în aria „Gebt mir meinen Jesus wieder". Hans Mokka n-a avut o zi prea fericită. L-am auzit deseori cîntînd mai bine. A creat multe momente emoționante, dar ni s-a părut cîteodată nesigur.

Christa Dressler, la clavecin, a contribuit în mare măsură prin promptitudine și maleabilitate la reușita concertului. Frumos au sunat cele două soli de vioară (A. Duma și A. Salmen).

Cu această realizare, Dressler a demonstrat încă odată măestria de a conduce sigur un amplu aparat muzical.

A. PORFETYE

Prezențe românești

Dirijorul Mircea Basarab

Vorbind despre concertele dirijate de artistul român, criticul Yoshinori Sato arată următoarele în „Music Information from western Japan": „...Interpretarea sa este echilibrată și frumoasă. În Simfonia de Frank, prin accentuarea melodicii într-o tehnică excelentă, frazarea este extrem de flexibilă și plină de sensibilitate. Dar fără a fi excesivă. Interpretarea este sobră, iar compartimentele orchestrale bine echilibrate. Într-adevăr, acest dirijor știe cum trebuie condusă orchestra... Am simțit că muzica lui Frank a fost deosebit de proaspătă în această seară."

Iar Marcel Grilli sublinia în „The Japan Times" ...„virtuozitatea dirijatului, dovedind un muzician serios și exigent, înclinat mai degrabă să servească compozitorul printr-o prezentare clară a intențiilor, decît să se interpună prin amănunte extra-muzicale, respectiv ceea ce numim în mod obișnuit o interpretare „inedită" — a fost exclusiv interpretarea muzicală pură, îmbrățișată cu seriozitate și comunicată sincer. Este regretabil faptul că un dirijor cu asemenea calități pregnante a trebuit să apară aici doar o singură dată."

În sfîrșit, „Asahi Evening News", sub semnătura lui Reinhold Meric, scria printre altele: „Mircea Basarab a dovedit a fi unul din cei mai strălucițî și viguroși dirijori ai generației sale. Deși a dirijat în ultimii ani în diverse țări europene, nu l-am cunoscut pînă astăzi, cu abilitatea sa superioară — un dirijor de talie mondială. Am mai auzit de multe ori Simfonia a V-a de Ceaikovski, dar este greu să ne amintim de o interpretare mai bună decît cea din sîmbăta trecută. De multe ori am ascultat Filarmonica japoneză, dar niciodată (după cîte îmi pot aminti) ea n-a cîntat mai bine!"

Întors de curînd în țară, dirijorul Mircea Basarab ne-a răspuns la cîteva întrebări.

— În ce localități ați dirijat și care a fost programul concertelor?

— Am avut, în total, șase concerte în patru centre importante ale țării. Mai întîi, unul la Tokio (cu „Nippon Philharmony"); apoi două la Osaka și unul la Sapporo (toate cu Filarmonicile locale) și — în sfîrșit — cîte unul la Kurume și la Fukuoka, la pupitrul lui „Kyushu

Symphony Orchestra". După cum puteți observa, repartizarea era astfel făcută ca să am atît posibilitatea de a conduce patru din cele mai bune formații simfonice japoneze, cît și de a prezenta concerte în centre care nu posedă orchestre simfonice rezidente — cazul celor două seri de la Kurume și Fukuoka.

Programele au fost foarte variate, respectiv cinci programe diferite, cuprinzînd lucrări de la Mozart, Beethoven, Weber și Schumann pînă la Debussy, Frank, Saint-Saens și Enescu. Menționez că programele au fost integral comandate de organizatori, în funcție de preferințele curente ale publicului japonez.

— Vorbind despre publicul japonez — ce ne puteți spune despre acesta, ca și despre viața muzicală a Japoniei ?

— Sînt încă uluit de ritmul fantastic al acestei vieți muzicale ; producțiile artistice sînt de o bogăție extraordinară. Numai la Tokio își desfășoară activitatea șase orchestre simfonice („Nippon Philharmony", NHK, Yomiuri etc,) la pupitrul cărora se perindă cele mai mari nume ale artei dirijorale din lume ; doar în răstimpul celor nici 30 de zile ale șederii mele în Japonia, afișele au consemnat concerte cu Markevitch, Crips (în fruntea filarmonicii din San Francisco), Gelbert, Ansermet, Mehta, Istvan Kertesz. Fără a mai vorbi de serile cu Trio-ul Cassadesus sau cu Elisabeth Schwarzkopf.

Ceea ce trebuie relevat este faptul că cea mai „veche" orchestră simfonică din Tokio este NHK (Radioteleviziunea) — vreo... 4 decenii — în timp ce majoritatea celorlalte, atît în capitală cît și în provincie, sînt constituite deabia după 1945. În mod practic, preocupările pentru muzica europeană sînt foarte recente — iar realizările sînt imense ; este de necrezut cît de mare poate fi receptivitatea și puterea de asimilare a acestui popor. Rareori am auzit interpretări mai remarcabile de muzică europeană — chiar în centrele europene de tradiție multiseculară, „de baștină" a acestei muzici ! Aș spune că interesul pentru muzica europeană și universală a devenit, în Japonia, un adevărat fenomen de masă — o *obligație estetică*, dacă vreți. Una din cele mai productive ocupații este aceea de profesor de muzică (de preferință instrument), întrucît absolut toate familiile doresc să formeze educația muzicală a copiilor. Am urmărit cicluri de lecții de vioară, pian, flaut etc. transmise aproape zilnic la televiziune... dar televiziunea este un capitol cu totul aparte ; imaginați-vă 8 canale la Tokio și cîte 4 în toate orașele japoneze, cu emisiuni într-adevăr „din zori pînă-n zori"...

— Ne puteți reda cîteva aspecte ale acestei acțiuni educative ?

— În primul rînd, aș cita activitatea a două mari asociații pentru răspîndirea muzicii —este vorba de „Ro-on" și „Min-on" („on" este prescurtarea cuvîntului „ongaku", muzică). Prima s-ar traduce cu „Asociația muzicală a muncitorilor", cea de-a doua prin „Asociația muzicală a poporului". Ambele organisme grupează mase imense de iubitori ai muzicii, iar cotizațiile regulate ale acestora permit achiziționarea de artiști și orchestre pentru concerte. De notat că concertele „Ro-on" sînt întotdeauna precedate de o scurtă conferință explicativă. În afară de acestea, nenumărate micro-concerte educative ale postului național de televiziune (NHK). Apoi concerte cu orchestre de copii — sute de copii cîntînd pe stadioane muzică preclasică ! Este desigur un spectacol neobișnuit pentru orice european.

Îmi amintesc de un concert educativ, organizat de profesorul Ashahina, director și prim dirijor al Filarmonicii din Osaka : o sală de 1800 de locuri, plină de copii (cei mai mulți ținuți în brațe de părinți !). În program : „Variațiunile" de Britten (lecția de orchestrație), „Romanțele" de Beethoven și Simfonia „Din lumea nouă" de Dvorak. Atmosfera generală : liniște și atenție pasionată. Poate exista ceva mai semnificativ ?

— Ce impresie v-a făcut lucrul cu orchestrele japoneze ?

— O primă constatare : conștiința profesională se confundă cu spiritul cetățenesc. Iar secretul excelentei pregătiri profesionale îl constituie o răbdare, o tenacitate, o voință de lucru puțin obișnuită. Să nu uităm că este un domeniu în care se lucrează de foarte puțin timp — dar se face totul ca să fie perfect. Aș da doar cîteva exemple ; la Osaka am dat o pauză înainte de a trece la prima repetare a *Rapsodiei I-a* de George Enescu. Deschizînd întîmplător, în pauză, ușa unei încăperi, i-am găsit pe membrii orchestrei care — fiecare cu știma în față — ascultau discul. Rezultatul a fost că la repetiție ei cunoșteau spiritul lucrării pe care n-o mai cîntaseră niciodată. Și merită să fie ascultată imprimarea din concert cu *Rapsodia I-a !*

Altă dată, tot la Osaka, terminasem repetiția la orele 16. Fiind curios să știu ce se petrece aici după ceasurile de repetiție, m-am strecurat neobservat în sală, avînd surpriza de a constata că viorile 1 și 2 își făceau studiul de tehnică și omogenizare cîntînd la unison... „Zigeunerweisen" de Sarasate !

În general, nu era repetiție la care oamenii să nu plece luîndu-și știmele acasă (inclusiv maestrul de concert). Iar condițiile de repetare nu sînt chiar atît de strălucite : chiria sălilor este mare, se repetă în studiouri mici și improprii, cu o singură repetiție generală în sală, cu vreo două ceasuri înainte de concert — de fapt doar amplasarea și o oarecare acomodare cu sala. Cu atît mai remarcabile sînt rezultatele excepționale ce se obțin.

— O ultimă întrebare : cum v-ați obișnuit cu „dimensiunile" ?

— Sînt lucruri destul de curioase și totul trebuie raportat la proporțiile locale. Îmi vorbeau, scuzîndu-se, de „săli mici" — era vorba de 1800 pînă la 2500 locuri ! Sau de „orașe de provincie", Fukuoka de pildă (în jur de 1 milion de locuitori). Apoi noțiunea de vechi și nou : îmi spuneau, de pildă, că la Sapporo voi dirija într-o sală mai veche (vechimea" era de... 8 ani !) — ce-i drept, foarte multe săli mari de concerte sînt mai recente.

O mică emoție, neobișnuită pentru noi : în timpul concertului de la Fukuoka (la *Simfonia a VII-a* de Beethoven) au fost trei cutremure — unul mai tare și două mai mici. Am simțit că se mișcă podiumul (și destul de tare !) însă cum nimeni nu s-a sinchisit — atît în orchestră cît și în sală — *Simfonia* a ieșit excelent...

Impresii dintr-un turneu cu ansamblul folcloric din Sibiu

La 14 mai a.c., un grup folcloric românesc — dansuri și cîntece reprezentînd cinci zone folclorice românești — a participat la Festivalul Internațional de Folclor de la Vitry — Franța, la invitația „Uniunii naționale a grupurilor folclorice pentru cultură populară" și a „Centrului internațional de documentare pentru dans" (președinte Pierre Goron). În cadrul spectacolului de gală în care s-au prezentat grupuri folclorice din diferite provincii ale Franței (Bretagne, Provence, Auvergne, etc.) și grupuri din Tirolul Italian, Spania, Olanda, Grecia etc., grupul folcloric românesc (instructor de dansuri I. Macrea) a repurtat un succes deosebit. Formația noastră, considerată „Vedeta" galei a fost invitată să dea spectacole și în alte orașe ale Franței: Vichy, Villeneuve, La Rochelle, Nemour, Nucourt etc.

Elogiile unanime s-au referit la vigurozitatea, dinamismul și grația specifice dansurilor românești.

Aprecieri la fel de calde au obținut soliștii vocali și instrumentali reprezentînd zonele: Oltenia, Muntenia, Moldova, sudul și nordul Transilvaniei.

Oameni de artă, folcloriști, literați, regizori, compozitori și-au arătat interesul și dragostea de a cunoaște mai mult, de a se documenta asupra artei românești.

Festivalul folcloric de la Vitry a însemnat încă o treaptă a cunoașterii reciproce, a prieteniei și colaborării între componenți ai aceleiași latine ginte, poporul francez și poporul român.

★

S-a început publicarea de curînd a operei lui Constantin Brăiloiu, fapt de o importanță deosebită atît pentru țara noastră cît și pentru străinătate.

O bună parte din materialele savantului român nu sînt încă strînse din țările în care și-a dus activitatea în ultimul timp. Aceste materiale, manuscrise (prelegeri la Sorbona, la diferite congrese internaționale de muzicologie și etnomuzicologie, conferințe la muzee și la alte instituții de artă), așteaptă să fie adunate și clasificate.

În vizita întreprinsă la Paris, am avut ocazia să cercetez și să trag cîteva concluzii în urma studierii unor documente valoroase rămase de la C. Brăiloiu în posesia unor prieteni din capitala Franței.

Aportul lui C. Brăiloiu la cunoașterea și popularizarea folclorului și culturii românești reiese și din următorul fapt:

În anul 1947, directorul de la Musée de l'Homme din Paris, trimite o scrisoare lui C. Brăiloiu prin care-l invită să participe la lucrările muzeului: „Atît prin conferințele ținute în fața studenților, cît și printr-o colaborare la departamentul de etnologie muzicală al acestui muzeu, ne veți da un ajutor foarte prețios..."

Tot din această scrisoare aflăm că specialiștii de la Musée de l'Homme au proectat cu C. Brăiloiu „o ediție de discuri de folclor românesc — în același document se afirmă „prezența dv. (a lui Brăiloui n.n.) printre noi ar fi indispensabilă".

Menționăm de asemeni contribuția pe care a avut-o C. Brăiloiu la sprijinirea activității unor muzicieni ca Dinu Lipatti, care în anul 1940, scria muzicianului folclorist. „Fiind pornit pe compoziție și dorind a scrie o suită de 4 sau 5 dansuri, v-aș fi foarte recunoscător dacă mi-ați putea trimite vreo 5 sau 6 teme românești în acest scop. La Balmoval mi-ați dat una bună pe care am și scris-o atunci, însă cu o floare nu se face primăvară".

Într-o scrisoare primită de C. Brăiloiu de la fiul lui Bartók Béla, acesta îi face cunoscut că din însărcinarea lui Kodaly se ocupă de clasificarea cîntecelor țigănești maghiare culese de doi cercetători, în vederea publicării lor în marele corpus pe care îl pregătesc. În această scrisoare Bartók Jànos face o precizare care ne interesează. În Transilvania se găsesc cîntece de origină românească, ale căror variante (variations) au fost găsite în culegerea românească a lui Bartók Béla. În rîndurile următoare, Bartok János îl roagă pe C. Brăiloiu să se gîndească la o bibliografie a lui Bartók Béla în care scop îl va ajuta „cu multe date și detalii ale vieții sale, necunoscute pînă acum".

Se știe că în prima perioadă a activității sale, C. Brăiloiu s-a ocupat mult de compoziție și cronică muzicală. Dintre lucrările sale de început, posedăm numai o parte. Am avut bucuria să cunosc încă două lucrări ale maestrului meu (i-am fost discipol în conservator și la Arhiva de folclor a Societății Compozitorilor Români) și anume: „Ariettes printanieres" pentru pian (compuse și publicate la Paris în 1913, lucrare care cuprinde cinci piese dedicate diferitelor personalități din Franța și Elveția — Henry Duparc, Ernest Ansermet etc.), iar a doua lucrare pentru voce și pian poartă titlul „Cinq romances" compuse în 1914 pe versuri de poeți francezi ca: J. Moréas, D. Orleans, P. Verlaine etc Lucrarea a fost executată și la București în primă audiție în anul 1924.

Din manuscrisele pe care le-am consultat rezultă că C. Brăiloiu în ultimii ani ai vieții sale intenționa să publice o colecție de melodii vocale și instrumentale (din Moldova) în legătură cu care există și material cartografiat.

Cred că este o datorie de prim ordin, ca toate documentele încă neadunate care întregesc activitatea savantului român să fie culese și clasificate cît mai curînd, incluzîndu-le în volumele în curs de publicație.

FL. COMIȘEL

Trubaduri ai epocii noastre

Interpreți de muzică ușoară despre arta lor

Adunînd aproape toate izvoarele de lirism muzical ale continentului, Brașovul s-a transformat timp de cîteva zile într-un fluviu de gingășie și spontaneitate, patos și dăruire, vitalitate și farmec. Despre prezentul și viitorul muzicii ușoare, despre locul acesteia în conștiința contemporană am cerut părerea celor mai autorizați participanți la Festival.

„Cîntecul — poartă spre poezie"

Metafora a circulat din prima zi, de la primul interviu pe care l-a acordat ziariștilor JACQUES HUSTIN, cel ce avea să devină „cerb de aur".

— Orice cîntec devine o poartă deschisă spre poezie și consider că este foarte bine că în zilele noastre se revine la ceea ce făceau cîndva trubadurii. Ei puneau pe muzică textele unor foarte mari poeți. Trăim epoci de o revenire la sursă ; sînt fericit că prin cîntec pot răspîndi poezia autentică.

— *Multe din cîntecele dvs. au ca „textier" chiar pe J. Hustin. Ce părere are compozitorul despre poet ?*

— Cele spuse anterior nu trebuie să lase impresia că mă consider un mare poet. Eu compun, scriu și interpretez în același timp. Nu știu exact dacă gestul a venit înaintea cuvîntului, dacă notele se încheagă după versuri. Momentul creației — chiar prelungit la ore și zile — este indisociabil. Multe se învață în școli, dar cum să creezi nu se dau rețete ! Se întîmplă să-mi umble în minte versuri celebre, ale unor poeți celebri, care se asociază instantaneu cu o anumită melodie. Dar și invers. Totul este în funcție de starea psihică în care mă aflu, de reacția provocată de un eveniment etc.

„Cînd nu voi mai putea cînta"

— *Ce înseamnă pentru dvs. muzica ?*

AMALIA RODRIGUEZ : „Și ochii, și gura, și nasul și respirația și îmbrăcămintea. Ceea ce văd și ce aud, ceea ce calc, ceea ce sărut. Tot ce mă înconjoară. E viața mea! Melodia e a poporului meu, textul este al celor mai profunde trăiri ale noastre, iar gestul este scriitura firească a ceea ce spun și cînt. Cînd nu voi mai putea cînta, eu nu voi mai fi !"...

Prin cei prezenți la această destăinuire a trecut un fior rece. Aveam în față cea mai autentică definire a muzicii, Amalia fiind însăși muzica materializată. Nu vorbea de dragul cuvintelor, cum nu cîntă pentru un simplu divertisment. Am asociat-o cu preotesele din templele antice, cu acei umili și sublimi barzi ai Evului mediu, cu imensul Bătrîn care s-a aruncat în valurile neantului, cînd și-a dat seama că nu mai poate scrie. Hemingway și Amalia. Arta ca dăruire totală...

— *În timpul recitalului am sesizat cîteva reținere, între cîntece, din partea celor patru chitariști care vă acompaniază. Care-i cauza ?*

— Prietenii mei nu știu dinainte ce voi cînta, deoarece nici eu nu știu. Nu-mi pregătesc dinainte programul cu care urmează să apar în fața publicului. Spontaneitatea dă culoare și profunzime recitalului. Este și în funcție de public, de cum recepționează o melodie sau alta. Eu simt reacția lui și caut să-l satisfac. Cînd mă aflu pe scenă, sînt conștientă că eu cînt pentru alții, dar a cînta pentru alții înseamnă să te dăruiești lor... Cînt totdeauna ce-mi place, și dacă reușesc să comunic și publicului emoția mea, înseamnă că am cîntat bine.

„Primul om a cîntat"

LENY ESCUDERO și-a început cariera artistică acum 12 ani, scriind texte și compunînd cîntece pe care într-o bună zi s-a decis să le interpreteze.

— *Ce a determinat această hotărîre ?*

— Dorința de a simți direct reacția publicului ; eu nu cînt, stau de vorbă, în felul meu, cu oamenii !

— *Care sînt subiectele preferate ale acestui dialog ?*

— În orice caz nu inventate : sînt lucruri care s-au întîmplat, se întîmplă sau se pot întîmpla. Eu judec totul foarte lucid.

— *Există muzică bună și muzică slabă ?*

— Nu ! Există muzică la modă și cea tradițională. Aceasta din urmă este valoroasă, rămîne — cu toate modificările suferite în timp — deoarece pornește din muzica populară. E cîntecul spontan, izvorît din ființa omenească. Cred că primul om care a existat pe lume a cîntat. Atîta timp cît oamenii vor iubi, ei vor cînta. Iubirea înseamnă frumos, frumosul aparține artei și muzica este cea mai sinceră emoție a ei.

— *Ce părere aveți despre muzica ritmată ?*

— Nu mă îngrijorează muzica la modă. Ritmul există pentru grup, dar tinerii, încet, încet, se regăsesc în doi și din acel moment doresc melodie și tandrețe.

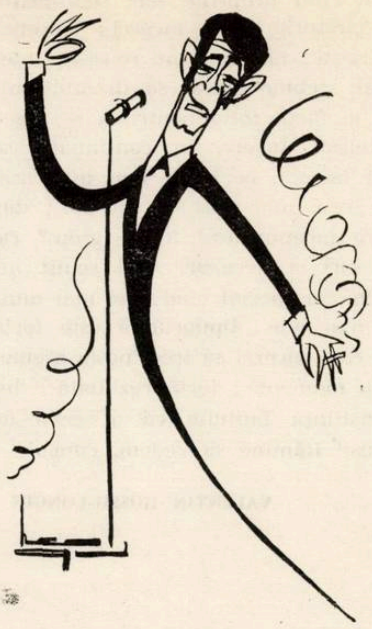
— *Care-i raportul muzică-text ?*

— Mult timp am crezut că muzica este suportul, că este mijlocul de a transmite cîntecul. Acum însă dau mult mai mare importanță textului decît muzicii...

„Cel mai frumos bună-ziua !

JEAN-CLAUDE PASCAL se plimbă prin cameră ; mîna stîngă în care avea țigara, atîrna inert pe lîngă corp ; nu lăsa impresia că te ascultă. Era după concert și părea că a ieșit din transă. Răspundea rar, dialogînd cu sine :

— Nu sînt destul de inteligent încît să prevăd viitorul muzicii. Un lucru este sigur — atît în Franța Anglia, Japonia sau America — cu muzica stupidă s-a terminat. Nu vor mai exista „ye-ye-ye" „a-a-a" sau „u-u-u"... Oriunde am cîntat, am vrut să transmit ceva oamenilor ;



Jean-Claude Pascal
văzut de Neagu Rădulescu

pentru a fi înțeles peste tot trebuie să le spui lucruri profunde, și oricît de individuale ar fi cîntecele mele, ele fac partea din ceea ce numim universal — umanul... Chiar dacă voi trăi 100 sau 1000 de ani sînt conștient că nu voi putea cînta toate melodiile frumoase ale omenirii, la fel cum știu că nu voi putea iubi tot ceea ce este demn de iubire... Mă uit la muzică și parcă văd un templu antic: solid, profund, frumos; și intru în el desculț... Muzica este un alter-ego al fiecăruia; chiar dacă este, într-un anumit moment al existenței noastre, un gest, o frunză, bordura unui trotuar, pe care te așezi noaptea cînd ești singur și nu mai ești singur... Muzica este cel mai frumos bună ziua, pe care poți să-l spui în orice limbă, toți te vor înțelege!

— Bună ziua, domnule Pascal! am șoptit și am ieșit timid din templu...

Ritmul va obosi...

...pentru că oamenii sînt supuși astăzi unor solicitări deosebite. Viața devine din ce în ce mai trepidantă și mai uniformă. Panouri electronice de comandă — butoane; linii tehnologice automatizate — butoane și mișcări rapide; blocuri uniforme, șosele identice, bucătării — butoane și manete; viteze cînd te deplasezi, cînd mănînci; sculpturi abracadabrante din fiare și șuruburi culori aruncate cu pompa; gata; Oamenii vor putea rezista cu greu acestui ritm, dar nici nu vor putea renunța la cuceririle științei, la confort. Și atunci îi va elibera arta. Întrevăd o renaștere în romantism. Primii pași i-a făcut muzica și sînt fericită că pot purta acest stindard de liniște, fericire, de întoarcere în noi. Viitorul aparține „chanson"-ului. El este text și muzică, un tot unitar, ce nu poate fi separat".

Sînt cuvintele PIEI COLOMBO, cea care a învățat arta interpretării de la Georges Brasens, Alain Barrière, Charles Aznavour.

„Cîntecul m-a ales pe mine"

Cînd HUGUES AUFRAY își trece chitara pe spate, scena dispare, dispar și cei 6 instrumentiști care-l acompaniază, și vezi un drumeț, ce umblă printre oameni, oferindu-le frumosul diurn. Frumosul rezultat din acțiune, din atitudine protestatară, din dăruire, din ideal. Are o voce răgușită, a călătorilor care înfruntă zăpezi și viscole, nisipurile mișcătoare. Și se așează pe o margine de drum și ciupește în surdină strunele, sau cîntă din fluer, sau din muzicuță sau din nai (primul lucru care l-a făcut venind în România a fost să cumpere un nai)... Poartă în el un destin de aed.

— Ați debutat ca sculptor; ce v-a determinat să alegeți apoi cîntecul?

— Nu am ales eu cîntecul, ci cîntecul m-a ales pe mine. Pentru a mă putea întreține, în cei șase ani de studiu, am cîntat ici și colo. Cînd am avut posibilitatea să mă întorc la sculptură era prea tîrziu. Cîntecul mă domina...

— Cum de ați optat pentru melodie într-o perioadă de vîrf a ritmului?

— În Franța coexistă toate tendințele muzicii contemporane; și cele stil beatles și blues-urile lui Jonny Halliday și latinul Adamo și chiar cîntecele sofisticate ale lui Serge Reggiani. Eu n-am căutat să intru în nici un curent, și încet, încet, s-a creat curentul „Hugues Aufray". Dacă aș fi cîntat numai pentru tinerii între 15—20 ani, poate că ar fi fost altfel. Dar eu vreau să fiu un cîntăreț pentru toate vîrstele, pentru toate sălile, pentru toate circumstanțele, pentru toate categoriile sociale, pentru toate sălile, pentru umanitate. Cînd un artist exprimă un lucru în care crede cu desăvîrșire, este foarte important ca el să aibe un foarte larg auditoriu. Crezul îți dă posibilitatea să fii și melancolic și protestatar și dinamic, te poți exprima și în ritm, dar ritmul să exprime o profunzime un sentiment, o trăire dramatică sau exuberantă.

M-am adresat MARGARETEI PÎSLARU: „În curînd, împliniți... 10 ani dedicați muzicii. Văd în aceasta un trecut, dar și un început, dacă ținem seama că nu aveți decît vîrsta sfertului de veac. Deci, ce veți oferi, în continuare, muzicii?"

— Cînd, acum un deceniu, m-am urcat pe scena unei case de cultură a tineretului, nu doream altceva decît să ajung „cîntăreață". De atunci, mi se pare că a trecut foarte mult, nu ca timp, ci ca ideal. A fi cîntăreț este relativ ușor, *artist*, însă, este cu totul altceva. Am intuit repede acest adevăr, drept care mi-am... complicat viața. Prezența mea în teatru și film se datorește aproape în exclusivitate încercărilor la care mă supun în a-mi îmbogăți registrul interpretativ, în a-mi verifica sensibilitatea și disponibilitățile actoricești. Pentru că astăzi, în epoca magnetofonului, interpretului de muzică ușoară i se cer calități ce ies din sfera bandei sonore. Un exemplu elocvent: în lume se vînd din ce în ce mai multe discuri, radioul transmite de dimineață pînă noaptea tot felul de emisiuni muzicale; și totuși, la concertele marilor artiști, sălile sînt arhipline. Așa zisul consumator de muzică vrea să și vadă, nu numai să audă, muzica!

— Se spune că viitorul muzicii este condiționat, indiferent de mode sau ritmuri momentane, de apariția cît mai multor interpreți-autori. V-am văzut recent interpretînd cîteva melodii proprii; de cînd și de unde această preocupare?

— Prefacerile radicale prin care trece muzica așa zis ușoară se datoresc faptului că aceasta nu mai reprezintă un divertisment ieftin, ci un mijloc de comunicare a unor sentimente și trăiri puternice, a unor gînduri și preocupări filozofice; totul transmis artistic, făcînd din sunet un mesager al frumosului. Toc-

mai acestea i-au obligat pe unii compozitori să se urce pe scenă și pe unii interpreți să compună, să-și scrie textul. Cine are ceva de spus, n-o mai face numai prin intermediari. În ceea ce mă privește, lucrurile par simple la prima vedere. Acum vreo cinci ani, am început să traduc și să adaptez textele unor cîntece străine („Tinerii", Într-o floare", „Acasă mi-e gîndul" „Poate vreți să dansați)". Ulterior, am devenit autoarea cîtorva texte ale cîntecelor lui Robert Flavian și Florentin Bogardo. Prin vers, reușeam să spun cîte ceva despre mine, dar era foarte puțin. Studiul aproape zilnic în fața pianului m-a apropiat mai mult de muzică, începînd s-o simt organic. Există pe undeva chiar o tiranie a sunetelor, o obsesie ; mi s-a întîmplat ca toate trăirile să-mi fie traduse prin sunet și atunci am început să mi le ordonez în note muzicale. Așa au apărut *„Anotimpurile dragostei", „Știu că dintre noi două", „Cu cine vorbeai la telefon ?"* și *„A nimănui"*. Știu, compozițiile acestea nu se ridică la un nivel deosebit, știu că versurile mai șchioapătă, linia melodică este cînd prea simplă, cînd alambicată. Și totuși, am mai compus : *„Singură", „Indiferentul", „Ceasul", „Bătrînul comisionar"*. De ce ? Pentru că nu pot altfel. Muzica este singurul meu mijloc de comunicare cu marele public ; ori lui, trebuie să-i transmiți în primul rînd propriile tale sentimente și gînduri. Vrei, încerci ; încerci, reușești ; iar dacă nu reușești integral, trebuie măcar să fii mulțumit că ai făcut totul pentru a te face înțeles... Încerc, în continuare, să mă fac din ce în ce mai înțeleasă. E greu, mai ales la început ; dar care început nu-i foarte greu ? De eșecuri și necazuri nu-i scutit nimeni, în special cînd vrei mai mult și mai bine. Importantă este forța cu care încerci să treci peste asemenea momente ; forța rezultată din conștiința faptului că ai ceva de spus ! Rămîne să vedem, cum...

VALENTIN HOSSU-LONGIN

Discul românesc de muzică ușoară

Dacă, referindu-ne la muzica simfonică, de cameră, de operă, corală, selecția lucrărilor și a interpretărilor ce urmează a fi înregistrate pe disc are la bază criterii de apreciere exclusiv valoric-muzicală, în schimb, în cazul discului de muzică ușoară primează în genere, interesul comercial. Fiind vorba de zeci, sute de mii și chiar de milioane de exemplare, marile case de discuri urmăresc în primul rînd beneficiul material. Concurența acerbă din lumea producătorilor de discuri, goana după inedit, lupta pentru dreptul de exclusivitate asupra imprimărilor unei sau altei vedete, obligă la concesii acordate capriciilor modei și gustului oarecare în detrimentul laturii artistice propriu-zise. Faptul că înregistrările formației „The Beatles", de pildă, ating anual tiraje de milioane, se datorează nu atît nivelului cu adevărat remarcabil al realizărilor ei, cît abilității cu care este întreținută faima și aureola de mit ce plutește în jurul acestei formații. De altfel — fapt semnificativ — anul trecut, o altă formație engleză, „The Monkees", mult inferioară celei amintite, a depășit-o simțitor ca cifră de vînzări. Specularea, la scară industrială a preferințelor „colective", puțin diferențiate, ale unui public dispus să accepte fără multe pretenții, voga, cu tot cortegiul ei de consecințe, duce la sărăcirea substanței muzicii ușoare. Deși numai de monotonie nu poate fi vorba aici, se pot distinge actualmente în lume doar cîteva prototipuri stilistice : muzica „beat", melodia italiană tip „San Remo", chansonul francez în forma sa evoluată, cîntecele ritmate sud-americane provenite din folclorul acestor meleaguri. Asemenea lor sînt cîteva tipuri de ansambluri instrumentale : formația de chitare cu amplificator (plus orgă electronică), sau cea de chitare „reci" însoțite eventual de harpă și de instrumente de percuție, specifice Americii Latine, sau orchestra mare cu suflători și corzi. Trebuie să recunoaștem că este cam puțin față de varietatea de care se vorbește în general, în acest domeniu.

S-ar crede că uniformitatea creației este contra balansată de multitudinea manierelor interpretative. Cunoscînd însă, cît de puține individualități distincte s-au impus în ultimii ani pe firmamentul muzicii ușoare — căci personalități ca Aznavour, Adamo, Modugno, Celentano, The Beatles, sînt considerați deja „clasici" ai genului — rezultă că și așa-zisa „multitudine" a manierelor interpretative se dovedește a fi pînă la urmă, o simplă figură de stil. Stelele muzicii ușoare sînt azi mai puțin strălucitoare și se devalorizează după scurt timp de la apariție. „Industrializarea" muzicii ușoare încurajează pastișa — fie ea escamotată în spatele unui întreg arsenal de efecte, artificii și trucuri, — se limitează astfel, căile posibile de afirmare și evoluție a genului penuria formelor de exprimare echivalînd, în cazul de față, cu sărăcia de idei, de conținut.

Cum se prezintă situația discului românesc în raport cu realitățile mai sus citate ? Condițiile vieții artistice nefiind aceleași, este firesc ca și legile cărora li se supune discul să difere. Evoluția însăși a activității în domeniul muzicii noastre ușoare este sprijinită și orientată de foruri cum sînt C.S.C.A. Uniunea Compozitorilor, Radioul, Televiziunea etc. Discului îi revine datoria de a urmări și stimula această evoluție, de a-i consacra valorile și de a le acredita peste hotare. Referindu-ne la perioada ianuarie 1967 — martie 1968 — interval în care Casa Electrecord a editat circa 80 de discuri de muzică ușoară și două de jazz — vom încerca să stabilim normele de selecționare, programare și alăturare a pieselor. Orientativ, să definim cîteva dintre intențiile evidente ale producătorilor :

— promovarea creației și interpretării românești, eșalonează pe cicluri : discuri-medalion, cuprinzînd melodii ale compozitorilor preferați (Ionel Fernic, Gherase Dendrino, Henry Mălineanu, Vasile Veselovski, Aurel Giroveanu, George Grigoriu, Gelu Solomonescu, Temistocle Popa) : discuri-medalion — ale soliștilor îndrăgiți de

ascultători (Margareta Pîslaru, Ilinca Cerbacev, Roxana Matei, Sergiu Cioiu, Cornel Fugaru, Mihaela Mihai, Cristian Popescu, Florin Anca, Anda Călugăreanu, Lidia Andronescu, Anca Agemolu, Dan Spătaru, Gigi Marga, Elena Neagu, și alții) sau ale unor cîntăreți români prezenți la festivaluri internaționale (Doina Badea, Constantin Drăghici).

— elaborarea unor ediții antologice cuprinzînd melodii românești de succes sau șlagăre din toată lumea ; piese celebre ale unor compozitori americani ; tangouri sau valsuri celebre etc.

— Popularizarea unor interpreți vocali sau instrumentiști străini (Nini Rosso, Drafi Deutscher, Don Backy, Betty Curtis, Remo Germani, Angela Zilia, Annie Fratellini, Don Powell, Orietta Berti, Nilla Pizzi, formațiile Stubinerna, The Guya, grupul vocal The Carrolls etc.).

Toate aceste compartimentări atestă strădania producătorilor de a veni în întîmpinarea solicitanților cu o mare varietate de soluții. În acest scop discul de muzică ușoară apare dimensionat în trei diametre (deci trei prețuri diferite) și tot din acest motiv, creații sau interpretări de interes deosebit, apar în contexte diferite. Intențiile vizează îmbinarea armonioasă a calității muzicale a discurilor, cu rentabilitatea lor financiară. Și, judecînd după relativa echitate ce există în raportul producție-vînzare, s-ar părea că cerințele își află împlinirea. În realitate însă, mai stăruie în unele faze ale procesului de elaborare, o serie de vicii de fond sau de formă care impietează asupra calității discurilor.

Astfel, alături de melodii scrise cu talent și meșteșug — „Strada" de Radu Șerban, „Marea cîntă" de Paul Urmuzescu, „Ploaia și noi" de V. Vasilache — jr. și multe altele — se strecoară piese desuete, searbede, neinspirate ca „Mi-ai furat inima" de Temistocle Popa, „Noi noi, și-o melodie" de George Grigoriu. „Știi tu, știi" de Gelu Solomonescu.

Soliști români slabi — Ana Lăcătușu, Luminița Cosmin, ajung prea devreme la recunoașterea artistică — căci discul înseamnă consacrare.

Cîntăreți străini insignifianți (Bruno Filippini, Danilo Sacchi, Reinhold Kast), unii lipsiți de atributele elementare ale interpretului vocal — auz muzical, intonație corectă — se rătăcesc pe marile noastre scene de concert și, înainte de plecare, își „încununează" turneul imprimînd și un disc — poate primul și ultimul din cariera lor.

Orchestrațiile românești i se înfățișează discofilului — care achiziționează conștiincios fiecare nouă apariție — prea puțin diferențiate ca sonoritate și timbru, deficiență datorată, în parte, numărului mic de orchestratori care, semnînd cele mai multe aranjamente sfîrșesc, în mod inevitabil, prin a se repeta. O altă cauză a uniformității rezidă în faptul că majoritatea acompaniamentelor sînt susținute de aceeași orchestră, cînd normal ar fi ca „Electrecordul" să colaboreze cu cît mai multe și mai variate formații instrumentale. Comparînd sonoritatea de ansamblu a unui disc românesc cu a unuia străin se remarcă calitatea mai scăzută a primului. Rezonanța timbrală apare săracă în armonice, lipsită de relief sonor și de rotunjime, vina o poartă, probabil, atît regia tehnică, cît și starea necorespunzătoare a instrumentelor muzicale folosite.

Referindu-ne la problema comercializării discului românesc trebuie să menționăm importanța minoră acordată reclamei acestui produs de largă circulație. Se cunosc, din experiența țărilor cu veche tradiție în acest domeniu, o serie de procedee și mijloace de atragere a cumpărătorilor, mergînd de la interesul pe care-l poate stîrni o copertă de disc viu colorată, rod al unei idei plastice ingenioase și pînă la afișele instalate pretutindeni în calea privirilor. Mapele românești sînt, cu puține excepții, aceleași : o fotografie obișnuită, în alb-negru sau în culori. O copertă pe care o recomandăm ca sugestivă și reușită este cea a discului cu melodii din filmul „Împușcături pe portativ", interpretate de Margareta Pîslaru și Cornel Fugaru. Magazinele de desfacere sînt puține, iar în secțiile anume destinate ale librăriilor discurile zac prin rafturi, în poziție verticală, fără a li se putea ghici conținutul, Radioul și Televiziunea nu se preocupă decît sporadic de popularizarea lor, iar în presă, cronicile discului nu își au asigurat un loc permanent alături de celelalte materiale privind aprecierea manifestărilor artistice curente. Concertul cu public anunțat anul trecut, care urma să desemneze pe cîștigătorul premiului discului românesc, a fost mai întîi amînat și apoi contramandat.

FLORIAN LUNGU

Gelu Matei

Abia împlinise 48 de ani cînd s-a stins din viață, prematur, unul dintre maeștrii de balet cu o sferă de preocupări care depășea cadrele stricte ale profesiunii. Gelu Matei a fost, la început, dansator, întruchipînd, cu forță sugestivă, roluri dintre cele mai variate. Înclinațiile sale spre aspectele tematice și de creație ale artei dansului l-au condus către îmbrățișarea profesiunii de pedagog și de coregraf. Timp de aproape două decenii, a îndrumat cu competență, tact pedagogic și eficiență generații de dansatori ; dar chiar dacă nu i-au fost elevi la școala specială de coregrafie, toți balerinii Operei române îi datorează menținerea și progresul formei fizice — clasele sale de studii contribuind efectiv la afirmarea trupei. În domeniul învățămîntului coregrafic, Gelu Matei este, împreună cu Eszter Magyar, autor al unui manual intitulat Dansul clasic, **care cuprinde nu numai îndrumări metodologice, de realizare a programei etc. ci și considerații estetice privitoare la arta dansului. Ca asistent și corepetitor, contribuția sa la menținerea repertoriului de balete independente și de divertismente din opere a fost esențială, devenind prin conștiinciozitatea profesională, tenacitatea și exigența sa un colaborator apropiat, inteligent și sensibil al colegilor săi. Maestrul de balet Gelu Matei și-a înscris numele pe afișul unora dintre cele mai de seamă realizări ale Operei Române, în frunte cu** Oedip **de George Enescu. Concepția sa coregrafică se evidențiază prin eleganța liniei, prin primatul dansului asupra anecdoticii (predilecția pentru baletul așa-zis „alb" este subliniată în** Concertino în stil clasic, **pe muzică de Dinu Lipatti), prin rafinament și o aleasă ținută intelectuală, bunul gust al atitudinilor, pozelor și mișcărilor. Expresia plenară a stilului său este ultima lucrare,** Baletele nopții **pe muzica de Lully și Rameau, care a văzut lumina rampei în spectacolul „Studiu preclasic", cîteva zile după dispariția sa ; inspirat de gestul antic, pur și aerian, de pe vechile vase grecești, apelînd la o idee poetico-filozofică subtilă, Gelu Matei a reușit una dintre expresiile coregrafice de prestigiu. La munca sa de creație trebuie adăugate numeroasele numere coregrafice concepute pentru televiziune, pentru care avea nu numai înclinații și preferințe ci și o viziune asupra specificului lor, în funcție de rolul obiectivului, al planului de luat vederi etc., viziune care se contura interesant.**

Prin dispariția lui Gelu Matei, Opera Română, dansul românesc înregistrează o grea pierdere, a unui artist care vreme de aproape două decenii și-a consacrat talentul, cunoștințele și capacitatea, afirmării baletului nostru, a unui artist a cărui trudă rămîne, prin rezultatele sale, o prezență artistică și umană de prestigiu.

PETRE CODREANU

muzica

INFORMATIONS

COUP D'OEIL SUR L'ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Les Cénacles hebdomadaires de l'Union ont débattu cette année des problèmes intéressants sur les créations musicales roumaines et universelles, réalisant ainsi, dans une égale mesure, une large information up-to-date *sur les phénomènes contemporains, en même temps que la participation effective des musiciens roumains aux préoccupations de la vie musicale internationale. Dans le cadre des problèmes concernant la création autochtone ont eu lieu des débats sur le thème* „L'Opéra roumain contemporain" ; *A cette occasion on a analysé deux aspects principaux : d'un côté celui du chemin parcouru par la création de l'opéra roumain depuis les précurseurs du siecle précédent et des premières décénies du nôtre, jusqu'au carrefour de* l'Oedipe énescien. *D'un autre côté celui de la signification du théâtre musical roumain depuis la fin de la seconde guerre mondiale — époque dans laquelle s'inscrivent des oeuvres importantes pour la scène. Opéras, ballets, opéras-oratoriums sont des créations de compositeurs roumains appartenant à tous les âges et à toutes les orientations stylistiques. Bien sûr, les problèmes de l'opéra roumain ont été fortement axés sur la réalité d'ordre international du genre pendant notre siècle — élément qui a constitué le sujet de tant d'exposés présentant des aspects caractéristiques de* „L'Opéra universel contemporain". *Tout en insistant sur la crise qui marque l'évolution du genre depuis Arnold Schönberg et Alban Berg — ainsi que toute l'oeuvre de Debussy — les rapporteurs s'arrêtent sur quelques éléments essentiels — moyens d'expression du spectacle musical moderne, thèmes actuels des opéras et naturellement, la confrontation des spectacles d'opéra avec le public contemporain. Ce sont d'ailleurs des débats auxquels participent, de nos jours, des personnalités proéminentes de la musique européenne et pour ces discussions de principes la revue „Muzica" a publié maintes fois les opinions des personnalités marquantes de la vie musicale roumaine et étrangère. Nous citons à ce sujet les articles des musicologues P. Codreanu et Gh. Firca parus dans la revue „Muzica", No. 5/1968.*

Avec un intérêt tout particulier ont été suivies, dans le cadre de ces cénacles, les auditions de musique roumaine. Sous la baguette de D. D. Botez et dans l'interprétation d'une formation du choeur de la Philharmonie „George Enescu" de Bucarest, la soirée dédiée à la „Musique chorale roumaine" a présenté un cycle de créations valeureuses du genre, appartenant aux compositeurs Diamandi Gheciu, Dumitru Milcoveanu, Constantin Palade, Hilda Jerea, Matei Socor, Gh. Dumitrescu, Liviu Dandara, Mihai Bîrcă. Ensuite, comme un véritable „micro-concert" la formation bien connue pour la musique de chambre „Musica Nova" (Hilda Jerea — piano, Mircea Opreanu — violon, Valeriu Pituleac — alto, Cătălin Ilea — violoncelle Octav Aurelian Popa — clarinette) a offert un programme de musique contemporaine avec des ouvrages de Olivier Messiaen (Quatuor pour la fin du temps — 2-ème, 6-ème et 7-ème partie), *Doru Popovici* (Hommage à Ţuculescu), *Adrian Raţiu* (Concertino per la „Musica Nova"), *Dumitru Bughici* (Court divertissement pour sextuor instrumental), *et Toshiro Mayuzumi* (Pièces pour piano préparé et quattuor de cordes). *Les oeuvres roumaines y avaient été composées à la demande de l'ensemble „Musica Nova", étant présentées en première audition dans des concerts publics.*

Toujours dans le cadre des préoccupations pour la musique contemporaine, les participants aux cénacles ont suivi l'analyse et l'audition de trois ouvrages roumains : le Quatuor pour cordes et percussion „Les marches du silence", *par Anatol Vieru, enregistrement réalisé à Washington en janvier 1968 aux concerts de la Fondation Koussevitzky, dans la „Library of Congress" ; le triptyque symphonique* „In perpetuam rei memoria" *par Al. Hrisanide (oeuvre dédiée à la mémoire des héros de la première guerre mondiale, Mărăşeşti 1918), et le* Concerto pour piano et orchestre *par Dan Constantinescu (ouvrage distingué par le prix de l'Académie Roumaine).*

En ce qui concerne les soirées de cénacle dédiées à la musique universelle nous signalons la réunion pendant laquelle les compositeurs Dumitru Bughici et Aurel Stroe, ainsi que le musicologue Lucian Grigorovici ont présenté leurs impressions sur la XI-éme édition du festival international de musique contemporaine „L'Automne à Varsovie", 1967. Les exposés présentés ont montré certains aspects essentiels de la position de la nouvelle musique dans le monde, en insistant surtout sur les tendances qui se manifestent aux réunions internationales de ce genre : la coexistence des tendances et des styles les plus divers de la musique de notre siècle, dans le sens de la disparition graduelle de l'intolérance qui a dominé — jusqu' à ces derniers temps — la musique d'avant-garde. On y a présenté de même Sostakovich et Xenakis, Hindemith et Herbert Brün, Strawinsky, Varèse et Lutoslawski. Les exposés ont été illustrés par des fragments d'ouvrages représentatifs ayant figuré au Festival.

Une attention toute particulière a été accordée à deux autres cénacles consacrés à la musique contemporaine étrangère. A l'occasion de l'exposé du musicologue Firca ont été écoutés aussi des ouvrages des compositeurs japonais Toshiro May-

uzumi (la Symphonie „Nirvana"), Akira Miyoshi (Trois Mouvements Symphoniques), Michio Mamya (Quatuor pour cordes) et Toru Takemitsu (Textures). En expliquant le phénomène contemporain de la musique japonaise, le rapporteur a évidencié les relations serrées existant entre la musique contemporaine et les traditions ancestrales de l'art nippon — comme par exemple le théâtre „No" et „Kabuki". Une seconde soirée a été consacrée à la musique contemporaine americaine, la présentation étant faite par le compositeur Theodor Grigoriu, revenu depuis peu d'un voyage de documentation dans les Etats Unis. Avec une compétence rémarquable ont été présentés les traits spécifiques de la création musicale américaine actuelle, l'audition comprenant des travaux de Charles Ives (IV-éme Symphonie — 1 et 2 parties), Virgil Thomson (The Feast of Love), Peter Mannin (Quatuor No. 2, IVème partie), Arthur Berger (Chamber Music) et Herbert Brün (Non sequitur — musique pour un ensemble de chambre et percussion).

Toujours avec le même intérêt ont été suivies les conférences de deux invités de l'Union — celle du chef d'orchestre et compositeur anglais Anthony Lewis sur la „Musique en Angleterre" (appuyée par des fragments de Britten et Crosse), et celle du dr. Harold Goertz, directeur de la Société autrichienne de musique, sur les „Aspects de la musique contemporaine en Autriche". Nous mentionnons que dans le courant de cette année l'Union des Compositeurs a eu le plaisir de saluer de nombreux hôtes étrangers venus s'intéresser à notre vie musicale. Entre autres il faut citer le prof. José Rodriguez Fauré (directeur de l'Institut de musique de Buenos Aires), le prof. Jean de Taeye (Mons, Belgique), le dr. Arno Volk (des éditions „Schott" de Mainz), Mme M. Salabert et M. Constant Minescaut (Paris), Wilhelm Twitenhoff (rédacteur en chef de la revue „Kontakte" de la République Fédérale d'Allemagne) dr. Karl Vötterle (directeur des éditions „Bärenreiter" de Kassel, République Fédérale d'Allemagne). De même les compositeurs André Jolivet (France), Paul Dessau, Dieter Pfeiler, Karlheinz Siebers et Walter Rösler (République Démocratique Allemande), Roman Matsov, Orest Evlahov et Heinrich Wagner (U.R.S.S.) — ainsi que le musicologue Jiri Sehnal et le baryton Jiri Wiedermann (Tchécoslovaquie), le pianiste Sebastian Benda (Suisse), le violoniste Robert Söetens (France) le chef d'orchestre Janis Ozolins (Växjo, Suède).

Enfin, un cénacle d'oeuvres commémorant les 50 années depuis les combats victorieux de Mărăşeşti (1918): „Sur le tombeau du héros inconnu" par Diamandi Gheciu; Ode symphonique par Ludovic Feldman, et Poème par Mihail Andricu.

En signe d'hommage pour deux collègues compositeurs récemment décédés il y a eu une soirée d'auditions des oeuvres de Grigore Ghidionescu (4 Chansons pour violoncelle et piano), ainsi que le Quintette pour instruments à vent et piano Gruia le Vaillant, par Eugen Cuteanu (IIIème Suite).

Parmi les cénacles de la section de musicologie nous signalons trois manifestations comme plus significatives. Les travaux du premier Symposion international de musicologie de Bucarest —tenu dans le cadre du IVème Concours et festival international „George Enescu"-ont présenté un premier contact de l'exégèse énescienne roumaine avec les recherches internationales consacrées au grand musicien roumain. Une première rencontre des savants et musicologues l'ayant connu personnellement ou ayant deviné sa vision artistique — Marc Pincherle, Claude Rostand, Erich Schenk, Irving Lowens, Mihail Druskin, Jiri Vislouzil, Dimiter Enghinov; Les principales sections des débats ont été axées sur les thèmes suivants: l'humanisme énescien, le language du XXème siècle et la création d'Enescu, le rôle du musicien dans la culture roumaine, etc.

Le contenu et les résultats de cette réunion scientifique internationale a constitué l'objet d'un cénacle de la section de musicologie intitulé „Réalisations et perspectives du Symposion „George Enescu".

Dans le cadre des anniversaires se rapportant à la 120ème commémoration de la Révolution de 1848, quatre présentations ont été faites sur les résultats d'intéressantes investigations: „La musique roumaine pendant la période de la révolution de l'année quarante-huit" (Octavian Cosma), „Conceptions sur la musique pendant la période 1848" (Cristian Ghenea) „Quelques nouvelles données sur la musique roumaine pendant la révolution de 1848, reflétées dans les chansons du manuscrit Ucenescu existant dans la Bibliothèque de l'Académie Roumaine" (Vasile Nicolescu).

Enfin, toujours au siège de l'Union des compositeurs de Bucarest a eu lieu une ample présentation du prof. Tiberiu Alexandru, folkloriste roumain qui a initié — entre le 6 février et le 4 septembre 1967 — dans la République Arabe Unie la constitution d'une anthologie de la musique populaire égiptienne en procédant à des recherches et des enregistrements stéréophoniques (en collaboration avec le spécialiste égiptien du folklore littéraire Azer Wahba et avec l'appui des institutions de culture égiptiennes compétentes) de plus de 260 pièces, ayant une durée de 20 heures: chants festifs, chants pour le jeu, chants pour le travail, chants épiques, etc.

VIE MUSICALE DANS LE PAYS

Même pour le mélomane pressé, parcourant seulement à titre informatif les programmes des concerts, la vie musicale bucarestoise présente une évidente variété de manifestations. Ce qui attire d'abord l'attention c'est le grand nombre de premières auditions roumaines, extrémement diverses tant pour l'orientation que pour les tendances, ainsi que pour la représentation des âges. Justement ici, dans ce domaine de la promotion de la musique autochtone, peut être placé le point principal de la vie de concerts, non seulement dans la Capitale, mais dans tous les centres culturels du pays. Grâce à une progammation judicieuse nous rencontrons presque toujours un véritable „rodage" des pièces présentées en première auditon; pratiquement parler, les plus représentatives des oeuvres roumaines — anciennes ou nouvelles, traditionelles ou de la plus grande témérité — circulent dans le répertoire des orchestres symphoniques provinciales, ayant leur public exigeant et critique — mais toujours disposé à les accueillir.

Voici une courte rétrospective des premières auditions roumaines de ces derniers temps dans la Capitale, groupées d'après les âges. Premièrement la XVIIIème Symphonie *de D. Cuclin dans l'interprétation de la Philarmonie „George Enescu", dirigée par Mircea Basarab. Par l'emploi d'un language modal et d'une forme de type classique, le compositeur octogénaire (présent au concert et chaleureusement ovationné par le public) affirme, encore une fois, sa prédilection pour le genre symphonique de large souffle.*

Ensuite, le poème vocal-symphonique „Le Rêve de Bălcescu" *par I. Hartulary-Darclée dans l'interprétation du même orchestre — cette fois sous la baguette du jeune chef d'orchestre de Jassy, Ion Baciu, nouvellement entré dans le pays après une période de spécialisation dans les Etats Unis. Une musique à portée directe, de facture lyrique, largement accessible.*

Enfin Cinq poèmes *par Ludovic Feldman sur les vers de la regrettée Marianne Dumitrescu, dans l'interprétation de la formation „Musica Nova", avec le concours de l'acteur Ion Marinesco du „Petit Théâtre". Un language sériel avec de puissantes références au système modal populaire, d'un lyrisme chargé de plasticité, intégrant plutôt l'univers poétique que l'accompagnant, d'une fluidité remarquable.*

Avant de passer aux premières auditions des jeunes, arrêtons nous un moment au concert de la Philharmonie bucarestoise dirigée par Mircea Cristescu, qui nous a présenté le Concertino pour orchestre *par Aurelian Popa.*

Et maintenant — les plus jeunes ! Dans l'interprétation de la Philarmonie de Tîrgu Mureş le public de Bucarest a fait connaissance avec le cycle pour voix et orchestre en sept parties „Ulysse" *de Liviu Glodeanu, toujours le même compositeur plein de robustesse dans l'expression par ses nombreuses oeuvres antérieures : le* „Concerto" *pour piano, les* „Etudes" *pour orchestre, le* „Mouvement symphonique" ; *nous mentionnons que ce dernier va être présenté en première audition au mois de novembre à Kassel, République Fédérale d'Allemagne. Dans* „Ulysse" *la symétrie rigoureuse des parties (Lamento 1 — Prologue — Interlude 1 — Ulysse — Interlude 2 — Epilogue — Lamento 2) oblige à ce que la pièce soit traitée d'une manière adéquate qui se fait sentir dans le crescendo jusqu'au climax et le descrescendo qui suit — pareillement symétrique — comme aussi dans la préoccupation constante pour un équilibre intérieur, rigoureux du point de vue timbre et structure de la forme.*

Sous la baguette de Mihai Brediceanu, la Philharmonie „George Enescu" a offert la Partita *pour orchestre par Corneliu Georgescu, qui exploite une palette axée surtout sur des nuances fortes et inattendues ainsi que sur la métamorphose de quelques idées primaires tout le long des sept segments inserrés, tour à tour, sur une structure de lied. Les intentions en sont clairement saisissables, et la structure formelle est précise, l'équilibre des compartiments orchestraux rigoureux ; même si nous voulons faire un rapprochement de style de la composition, nous nous souviendrons peut-être de „Heteromorfia" de St. Niculescu, oeuvre présentée, elle aussi, dans l'un des concerts antérieurs ; d'autant plus que les procédés d'élaboration semblent établir une certaine filiation. Et maintenant le concert de musique contemporaine roumaine, présenté par la „Musica Nova".*

Les „Interférences" *par Eugene Wendel, ordonnent avec minutiosité un groupe de cellules élémentaires autour d'un axe central ; la sensation de symétrie étant transmise par une agogique particulièrement flexible, avec des alternances de coloris parfois quasipointilliste.*

Avec M.P.-5 (Musique pour 5) *de Al. Hrisanide, nous pénétrons dans une zone d'expression ou le principe de la construction domine le phénomène muzical proprement-dit. Tour à tour nous saisissons — dans le „jeu" apparent du hasard — l'organisation temporelle, puis la verticale (combinaison de clusters).* L'Esquisse *de Cornel Ţăranu (pour voix et ensemble instrumental) a bénéficié de l'interprétation exceptionale d'Emilia Petrescu, qui a rendu avec art l'atmosphère fortement impressioniste de l'oeuvre conçue avec une bonne maitrise de la technique camérale. En fin de compte, les deux ouvrages de Costin Miereanu —* Sursum corda (I et II) *font appel aux effets de la musique visuelle en utilisant trois morphologies dans le déroulement du discours : la bande magnétique préenregistrée, un groupe d'acteurs (employant des symboles extraits de la poétique de Garcia Lorca), ainsi que le quintette instrumental (choix libre des solutions parmi un certain nombre de possibilités données). C'est une manière de traiter, associée, syncrétique même si l'on veut — marquant un moment expérimental d'une émotivité inédite.*

Les amateurs de musique de chambre ont eu l'occasion de rencontrer le bien connu Quatuor danois *(Arne Svendsen, Palle Heichelmann, Knud Frederiksen, Pierre René Honnens) ayant dans son programme Haydn, Nielsen, Schubert, et quelques soirs plus tard, la formation roumaine le* Quatuor „Muzica" *(George Hamza, Constantin Costache, Ludovic Lang, Robert Sladek) présentant des ouvrages de Mozart, Debussy, Capoianu. Nous devons mentionner que ce quattuor participera au Festival international de la musique de chambre de Passau (République Fédérale d'Allemagne), puis entreprendra, au mois d'octobre, une tournée de concerts en Italie.*

Un concert intéressant de sonates dédié à la musique fraçaise a été soutenu par la violoniste Cornelia Bronzetti, avec Victoria Stefănescu au piano. Dans le programme : Jacques Castérède, Maurice Ravel, César Franck. Toujours dans l'interprétation de la violoniste C. Bronzetti (accompagnée par l'Orchestre symphonique de la Cinématographie dirigée par Constantin Bugeanu) a été présenté le „Concerto" *de la Hollandaise Sedje Hemon, harmonie de lignes et de couleurs picturales transposées en équivalences musicales, pareille à une source sonore polychrome.*

Un événement important : Carlo Zecchi — pianiste et chef d'orchestre, interprète sensible à côté de Radu Aldulescu des IIIème et IVème „Sonates" *de Beethoven, de la* Sonate *de Debussy et de la* Sonate No. 2 *(op. 99) de Brahms. Quelques soirs plus tard, il nous a de nouveau offert, au pupitre de la Philharmonie*

bucarestoise et toujours en compagnie de Radu Aldulescu, un bouquet d'une rare perfection d'exécution : Haydn (la Symphonie No. 96 „Le Miracle") Mozart (la Sérénade No. 4 K. V. 203), et Boccherini (Concerto pour violoncelle en Si bémol majeur).

Parmi les autres artistes, hôtes de notre capitale ces derniers temps, mentionnons la violoniste Lola Bobescu avec le Concerto de Mendelssohn-Bartholdy — interprétation d'un lyrisme chaud, volontaire et d'une manière de phraser empreinte de personnalité. Ont suivi les pianistes Conrad Hansen (R.F.A.) et Josef Planičck (Tchécoslovaquie) tous les deux avec le „Concerto No. 4"de Beethoven. Deux styles différents, deux manières complètement opposées dans l'intuition de la musique béethovénienne, toutes les deux portant l'empreinte du don de la transmission artistique.

La valeureuse chorale roumaine „Madrigal" (ayant de prestigieuses manifestations artistiques en Angleterre, Allemagne Fédérale, Italie, Pologne) a été dirigée par Roy Bohana (Angleterre) son programme comprenant des oeuvres depuis Arcadelt, Palestrina et Morley jusqu'aux Noëls populaires roumains (colinde). Nous signalons aussi l'apparition de la violoniste française Michèle Auclair, ayant dans son programme la Ciaconna de Vitali et la Rapsodie I de Bartók, ainsi que le Concerto No. 3 (op. 61) pour violon et orchestre de Saint-Saëns, accompagnée par la Philharmonie „George Enescu" dirigée par Mircea Basarab.

A ce sujet voir la chronique permanente de „Rétrospectives" de la vie musicale de la Capitale dans la revue „Muzica".

Dans les autres centres culturels du pays la vie musicale s'est aussi intensément manifestée par des concerts. Ce qui prédomine ici, comme dans la stagion bucarestoise, c'est le grand nombre des oeuvres roumaines présentées, soit en première audition (locale ou absolue) soit dans des reprises. On peut affirmer que, pratiquement parler, il n'y a pas de concert qui ne comprenne aussi une production roumaine. De même que dans la Capitale, la création musicale autochtone a, dans les villes de province, son public désireux de connaître le phénomène musical moderne dans son ensemble. Ces concerts jouissent de la présence permanente d'interprètes de valeur, roumains et étrangers, fait qui confère à la vie musicale roumaine un aspect unitaire d'ensemble, du point de vue qualité. Non moins remarquables sont les initiatives locales comme par exemple la présentation des „cycle Haydn", „cycle Beethoven", „cycle Brahms" etc. Avec un vif intéret sont suivies aussi les manifestations pour la promotion des jeunes artistes dont nous signalons les cycles permanents portant le titre significatif de „Tribune des futurs interprètes", inscrite à une place d'honneur dans la stagion de concerts de tous les orchestres symphoniques du pays.

Voici une courte rétrospective de la création musicale roumaine reflétée dans les oeuvres les plus représentatives présentées dans les concerts en province.

La Philharmonie de Timişoara a présenté les „Dialogues dramatiques" pour orchestre de cordes et flüte par Dumitru Bughici, les „Variations symphoniques" de Mircea Basarab, la „Symphoniette" par Ion Dumitrescu, le „Concerto" pour violon et orchestre par Eugen Cuteanu, la „XVIIème Symphonie" de Dimitrie Cuclin, et la IIème Symphonie (Spielberg) de Doru Popovici. Les concerts ont été dirigés par Alexandru Sumski, Nicolae Boboc, Erwin Aczel, George Vintilă, Jan Hugo Huss ; comme invités étrangers, la stagion de Timişoara a connu le dirigeur Gerd Puls (R. D. Allemande), les pianistes Dimitri Başkirov (U.R.S.S.) et Conrad Hansen (R. F. d'Allemagne), la violoniste Marine Iasvili (U.R.S.S.) et le violoncelliste Charles Reneau (France).

La Philharmonie de Ploieşti a présenté le „Concerto" pour orchestre de cordes de Remus Georgescu, „Rituels" par Mihai Moldovan, „VIIème Symphoniette" par Mihail Andricu, „Poème" par Al. Hrisanide, „Symphonies" par Ştefan Niculescu, „Mouvement symphonique" par Liviu Glodeanu, „Suite pour orchestre" par Dinu Lipatti, „Méditations symphoniques" par Eugen Wendel, „Ouverture burlesque" par Aurel Stroe, et „Symphonie" par Zoltan Aladar. Ont dirigé Eugen Pricope, Josif Conta, George Petrescu, Paul Popescu, Alexandru Sumski, Jan Huss, Constantin Turcanu. Nous signalons parmi les solistes étrangers les violonistes Theo Olof (Hollande) et Michèle Auclair (France), le pianiste Rudolf Kerer (U.R.S.S.) la pianiste Lidia Grychtolowna (Pologne) et le violoncelliste Charles Reneau (France).

A Oradea, la Philharmonie locale a compris dans son répertoire le Divertissement pour 2 clarinettes et orchestre de cordes par Dumitru Capoianu, Deux esquisses symphoniques par Theodor Rogalski, IIème Symphonie par Wilhelm Berger, „De profundis" par Ludovic Feldman, le Concerto pour orchestre de cordes par Paul Constantinescu, „Elégie" par Dimitrie Cuclin. Comme chefs d'orchestre nous mentionnons Miron Raţiu, Teodor Costin, Erwin Aczel, Nicolae Brînzeu, Eugen Pricope, Mircea Cristescu, Cornelia Voinea et Constantin Ţurcanu. Les concerts d'Oradea ont joui aussi de la présence des dirigeurs Heinz Hoffmann (R. F. d'Allemagne), Franklin Choset (Etats Unis), José Rodriguez Fauré (Argentine) et Djura Jaksic, (Jougoslavie) des violonistes Semen Snitkovski (U.R.S.S.) et Nora Grumilkova (Tchéchoslovaquie), des pianistes Malcom Troup (Canada), Boian Lecev (Boulgarie) et Michèle Boegner (France), du violoncelliste Charles Reneau (France).

La Philharmonie de Craiova a présenté le „Triptique" de Zeno Vancea, la „Suite en style classique" par Anatol Vieru, le Concerto pour orchestre de cordes par Ion Dumitrescu, la „Symphonie de la jeunesse" par Dumitru Bughici. la Passacaglia et Toccata par Tudor Ciortea, la Petite Suite par Tiberiu Olah. Ont dirigé Ilarion Ionescu-Galaţi, Emanoil Elenescu, Hary Bela, Victor Golescu, Henry Selbing, Teodor Costin, George Vintilă. Comme artistes étrangers nous mentionnons le chef d'orchestre Franklin Choset (Etats Unis), les pianistes Sebastian Benda (Suisse), Djemal Gokieli (U.R.S.S.) et Michèle Boegner (France), les violonistes Josef Wilkomirski (Pologne), Pierre d'Archambeau (France) et Werner Richter (R. D. Allemande).

La Philharmonie de Braşov a présenté Crépuscule d'automne par Alfred Alessandrescu, le Concerto pour orchestre de cordes par Nicolae Brînduş, le Concerto pour violoncelle et orchestre par Anatol Vieru, la Symphoniette par Paul Constantinescu,

le Concerto pour violon et orchestre par Carmen Petra, Deux Esquisses Symphoniques par Doru Popovici, la Rapsodie par Sabin Drăgoi, la Suite „Dans les Monts Apuseni" par Marțian Negrea. La baguette a appartenu aux dirigeurs Mircea Lucescu, Iosif Conta, Petre Sbîrcea, Remus Georgescu, Henry Selbing, Paul Staicu, Erich Bergel, Mihai Brediceanu, Emanoil Elenescu, Erwin Aczel. Comme invités étrangers nous signalons les chefs d'orchestre Karl Kritz et Franklin Choset (Etats Unis), le pianiste Josef Palenicěk (Tchéchoslovaquie), le pianiste Dimitri Başkirov (U.R.S.S.), le violoncelliste Charles Reneau (France).

La Philharmonie de Tîrgu Mureș a présenté le Concerto pour orgue par Andreas Porfetye, Ulysse par Liviu Glodeanu, Danses de la vallée du Mureș par Zoltan Aladar, le Concerto pour violoncelle et orchestre par Geza Kosma, la Suite „Le Loup Garrou" par Zeno Vancea, et „Les Tziganes" par Dinu Lipatti. Ont dirigé Tadeusz Krzyzanowski, Remus Georgescu, Erich Bergel, Mircea Cristescu. Comme invités étrangers sont à signaler le dirigeur Julius Karr Bertoli (R. F. d'Alemagne), la violoniste Nora Grumilova (Tchéchoslovaquie), les pianistes Leok van Der Gaag (Hollande) et Josef Palenicěk (Tchéchoslovaquie).

A Sibiu, les programmes de la Philharmonie ont compris : Divertissment rustique par Sabin Drăgoi, Concerto pour les instruments à vent, piano et percussion par Mihai Klepper, Séquences par Cornel Țăranu. Comme chefs d'orchestre — Nicolae Boboc, Eliodor Rău, Henry Selbing, Fr. X. Dressler, Erich Bergel, Radu Zvorișteanu.

Tout le long de la stagion, les concerts symphoniques en province ont bénéficié du concours permanent des solistes roumains qui on présenté des programmes variés et intéressants d'une haute tenue artistique — les violonistes Mihai Constantinescu, Ion Voicu, Ștefan Gheorghiu, Ștefan Ruha, le violoncelliste Radu Aldulescu, les pianistes Valentin Gheorghiu, Radu Lupu, etc.

PRÉSENCES

Le chef d'orchestre Mircea Basarab a effectué récemment une longue tournée au Japon, présentant une série de concerts dans les villes de Tokyo, Osaka, Sapporo, Kurume et Fukoka, figurant au pupitres d'orchestres prestigieux comme „Nippon Philharmony", „Kyushu Symphony Orchestra", etc. (Voir le compte-rendu dans la revue „Muzica" No. 7/1968).

La tournée du ténor Ludovic Spiess a connu de très grands succès en France („Samson et Dalila" à Bordeaux), en R. F. Allemande (programe de musique de Verdi à la télévision de Münich), ainsi qu'en Autriche („Aida" à la Grande Opéra de Vienne. Voir les comptes-rendus dans la revue „Muzica").

La tournée de la mezzo-soprane Dorothea Palade à Liège, Zürich, Linz et Berlin a été signalée avec de grands éloges dans la presse internationale. (Les impressions de cette tournée seront publiées dans la revue „Muzica").

Le pianiste Corneliu Gheorghiu a présenté une serie de récitals avec des pièces de la littérature universelle et roumaine pour piano dans la République Fédérale d'Allemagne (Westfalen et Nordrhein Westfalen). Relations et commentaires dans la revue „Muzica".

DISQUES

Parmi les enregistrements de musique symphonique et de chambre roumaines, réalisés ces derniers mois par la maison „Electrecord" de Bucarest, nous signalons „Vox Maris" (op. 31) Symphonie concertante pour violoncelle et orchestre (op. 8) et la Suite no. 2 (op. 20) par George Enescu (Orchestre symphonique et de chambre de la R. T. V. Roumaine, dirigées par Iosif Conta ; Orchestre symphonique de la Cinématographie, chef d'orchestre Constantin Bugeanu). Toujours de la création énescienne, le Trio pour violon, violoncelle et piano, dans l'interprétation de la formation „Musica Nova" qui a présenté l'oeuvre en première audition l'année passée, comme suite de la récente découverte de cette partition (voir l'analyse dans le revue „Muzica" No. 9/1967).

Ensuite le Quatuor pour cordes (Fa majeur) par Theodor Rogalski, le Quatuor pour cordes No. 5 par Alfred Mendelsohn (formation „Muzica" Bucarest). De même le Concerto pour orchester de cordes et Octette pour instruments à vent, alto, violoncele et piano (Les farces de Calino) par T. Ciortea (Orchestre symphonique et une formation de la R.T.V. Roumaine, dirigeur Iosif Conta). Enfin. Six pièces humoristiques sur des vers de Tudor Arghezi, et Ière Suite du ballet „Prince et mendiant" (Orchestre de Studio et choeur d'enfants de la R.T.V. Roumaine, chef Carol Litvin ; Orchestre symphonique de la R.T.V. Roumaine chef Emanoil Elenescu.) par Laurențiu Profeta.

La maison „Electrecord" vient de terminer l'enregistrement d'une nouvelle série de travaux roumains dont nous signalos un Quatuor pour cordes de Mihail Jora, ainsi que le Quatuor pour cordes par Marcel Mihalovici (avec les formations „Muzica" et „Cantabile" de Bucarest). De même un disque avec des ouvrages pour chambre par Adrian Rațiu, Doru Popovici, Dumitru Bughici et Dan Constantinescu, dans l'interprétation de l'ensemble „Musica Nova". Comme participation artistique à l'étranger aux enregistrements „Electrecord" nous mentionnons l'opéra „Traviata" avec le concours de Virginia Zéani — Lemeny (Italie), ainsi que les Deux Esquisses Symphoniques („Enterrement à Patrunjelu" et „Paparudele" [Danseuses rituelles pour amener la pluie]) par Theodor Rogalski, dans l'interprétation de l'Orchestre symphonique de la Cinématographie, dirigée par Julius Karr-Bertoli (R. F. d'Allemagne). Avec une formation de la Philharmonie bucarestoise ayant pour soliste le violoniste Mihai Constantinescu, le dirigeur allemand a interprété aussi un disque „Electrecord" pour trois des six Concertini, ainsi que la Sonata da concerto de Pergolesi.

Rédaction : LUCIAN GRIGOROVICI
Traduction : VETURIA DRĂGĂNESCU-VERICEANU

Cuprinsul

OPINII

Valori și tendințe în muzica românească (anchetă realizată de Iosif Sava ; de vorbă cu : Teodor Bratu, Viorel Cosma, Corneliu Dan Georgescu, Hilda Jerea, Doru Popovici, Adrian Rațiu, Aurel Stroe) 1

CREAȚII NOI

Mihai Moldovan
Concertul pentru pian și orchestră de Cornel Țăranu 10

Ștefan Mangoianu
Concertino pentru orchestră de Aurel Popa . 12

DE PESTE HOTARE

Nicolae Beloiu
Tribuna internațională a compozitorilor (Paris, mai, 1968) 14

J.-V. Pandelescu
Primăvara la Praga 16

CONCERTE-SPECTACOLE

Lucian Grigorovici
Retrospectivă 19

Grigore Constantinescu
Opera din Stuttgart la București 25

A. P.
O noutate în afirmarea studenților interpreți 27

PRIN ORAȘELE PATRIEI

Al. Colfescu
Brașovul muzical 28

Cl. Negulescu și C. Răsvan
Interviu cu publicul despre muzica nouă . 32

Andreas Porfetye
Matthäus-Passion la Sibiu 34

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

Dirijorul Mircea Basarab 35

Fl. Comișel
Impresii dintr-un turneu cu ansamblul folcloric sibian 37

★

Valentin Hossu
Trubaduri ai epocii noastre (interpreți de muzică ușoară despre arta lor) 38

Florian Lungu
Discul românesc de muzică ușoară . . . 40

Petre Codreanu

Gelu Matei 41

MUZICA Informations — Rédaction : L. Grigorovici. Traduction : Veturia Drăgănescu-Vericeanu 42

Exemple muzicale la studiul asupra cărții „Paleografie muzicală bizantinică" de Ion D. Petrescu, apărut sub semnătura Prof. Gr. Panțîru în numerele 1 și 3 ale revistei 48

Sommaire

OPINIONS

Valeurs et tendences de la musique roumaine Iosif Sava parle avec Teodor Bratu, Viorel Cosma, Corneliu Dan Georgescu, Hilda Jerea, Doru Popovici, Adrian Rațiu, Aurel Stroe 1

NOUVELLES CRÉATIONS

Mihail Moldovan
Concerto pour piano et orchestre par Cornel Țăranu 10

Ștefan Mangoianu
Concertino pour orchestre par Aurel Popa 12

ACTIVITÉ MUSICALE À L'ÉTRANGER

Nicolae Beloiu
La tribune internationale des compositeurs (Paris, mai 1968) 14

J. V. Pandelescu
Le printemps à Prague 16

CONCERTS-SPECTACLES

Lucian Grigorovici
Rétrospective 19

Grigore Constantinescu
L'Opera de Stuttgart à Bucarest . . . 25

A. P.
Nouvelle manière de s'affirmer des étudiants interprètes 27

EN PROVINCE

Al. Colfescu
L'activité musicale à Brașov 28

Cl. Negulescu et C. Răsvan
Opinions du public sur la nouvelle musique 32

Andreas Porfetye
Mathäus Passion à Sibiu 34

PRÉSENCES ROUMAINES À L'ÉTRANGER

Le chef d'orchestre Mircea Basarab . . . 35

Florin Comișel
Impressions d'une tournée avec L'Ensemble folklorique de Sibiu 37

★

Valentin Hossu
Troubadours de notre époque (Les interprètes de musique légère parlent de leur art) . 38

Florian Lungu
Le disque roumain de musique légère . . 40

Petre Codreanu

Gelu Matei 41

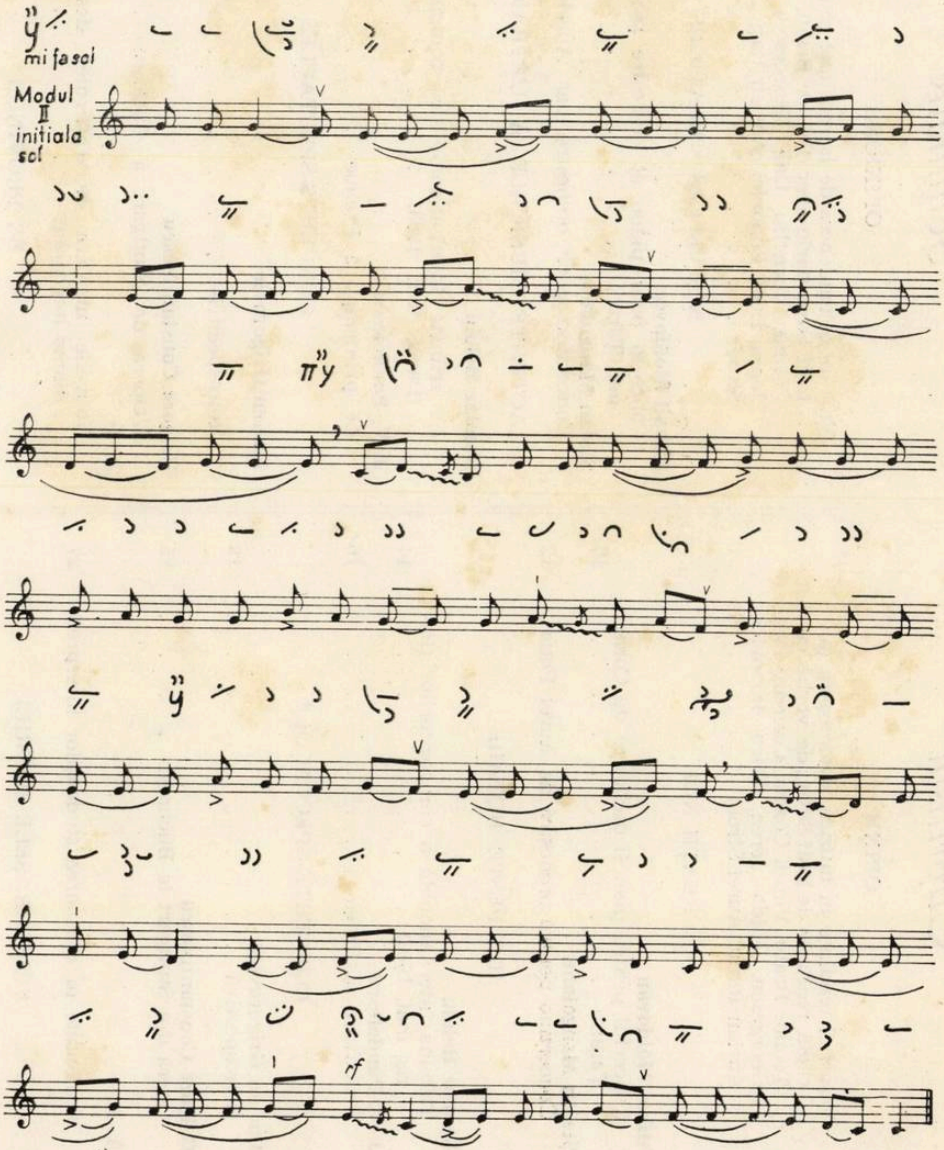
„Muzica" informations
Rédaction : Lucian Grigorovici, Traduction : Veturia Drăgănescu-Vericeanu 42

Exemples musicaux pour l'étude sur la „Paléographie musicale bysantine" par I. D. Petrescu — parue sous la signature du prof. Gr. Panțîru dans les numéros 1 et 3 de cette revue 48

Exemple muzicale la studiul asupra cărții „Paleografie muzicală bizantinică" de Ion D. Petrescu, apărut sub semnătura Prof. Gr. Panțîru în numerele 1 și 3 ale revistei noastre.

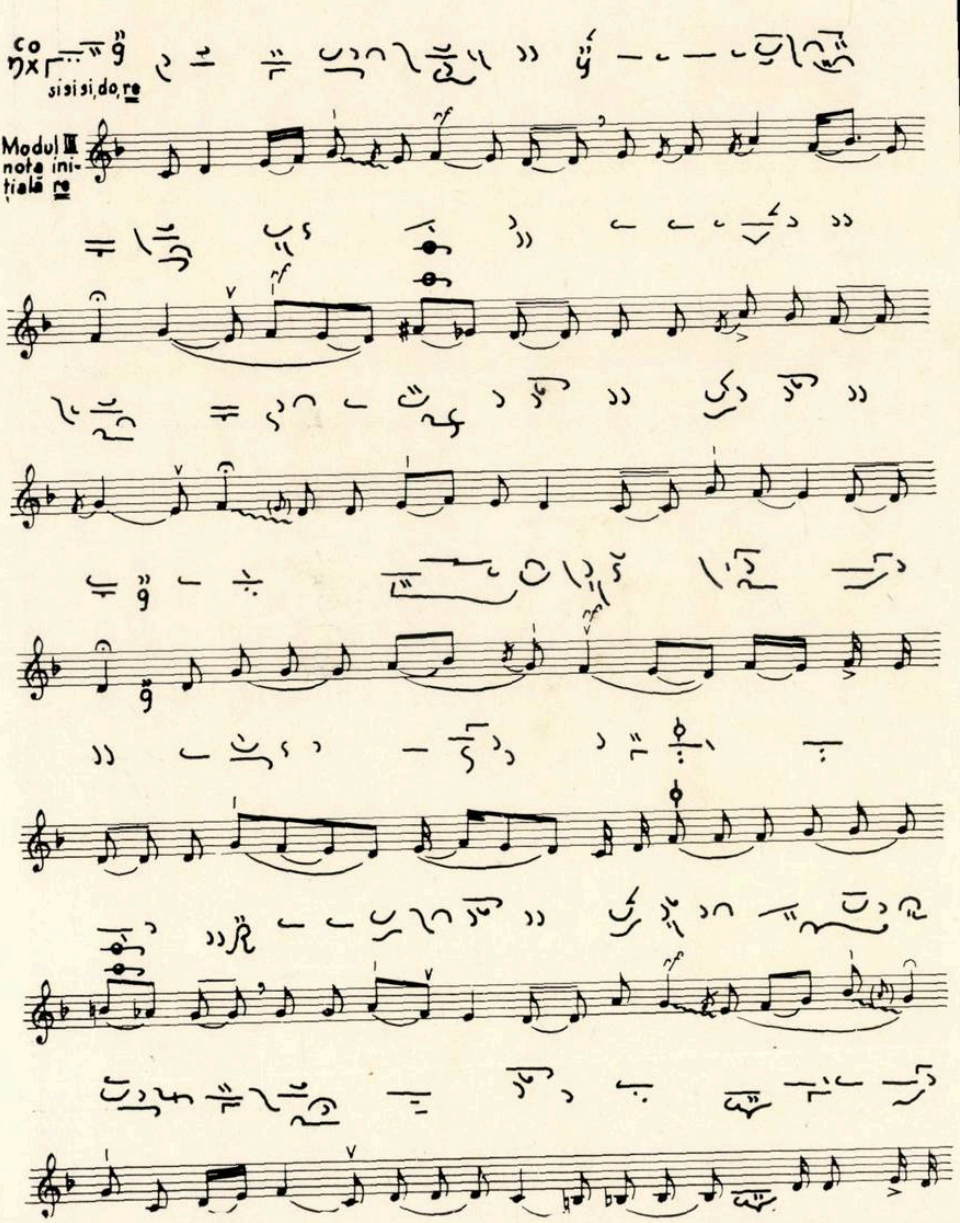
Transcrierea unei stihiri din sîmbăta Cincizecimii

Planșa XVI. Anc. fond grec 261: f. 212 v. (Secolul XIII) și transcrierea ei la peg. 362.



Slavă la Sf. Apostol Andrei. (30 Noembrie) Sfîrșitul sec. XVII

Planșa XXIII. Ms. A 12 (Fond propre): f 91 v. Transcrierea pg. 457



Tabloul modurilor bizantine

Nr. de ordine al modulului	Felul	Tonica	Cheia (mărturia)	Construcția	Nota inițială	Finală	Cadențe	Ambitus	Observații
I	Autentic	re	∠ la g̈ re	re —— la —— si♮ re (mi) [pentacord + tetrac. (pentac.)] re —— sol —— si♭ do (re) [tetr. + tetr. (pentac)] re —— sol, la —— si♮ re (tetr. + tetrac.)	la re	la re	re, fa sol, la	re-re' (fa')	
	Plagal	re	πg̈ λ̇g̈ re	la grav —— re —— sol —— si♭ do' (cvartă + cvartă + cvartă) re —— sol, la —— si♮ re (cvartă + cvartă) re —— sol —— si♭ re (cvartă + cvintă) re —— la —— si♮ re (cvintă + cvintă)	re sol	re sol la	re, fa sol, la	la grav si♭'	
II	Autentic	mi sol do	ϟ̈ ϟ̈ mi sol	mi —— si —— mi (pentacord + tetrac.)	mi sol	do sol mi	do, mi fa, sol	si grav- fa'	Folosește succesiuni de cvarte: si - mi - la și tritonul fa - si atacat direct și rezolvat la cadența pe sol sau fa. Ambitus întins sau restrîns. Dominanta este si sau do'.
	Plagal	mi	πÿ λ̇π̈ ∽ mi πÿø = la λ̇π̈ ÿø = la λ̇π̈ ∽ ∽ø = la	mi —— si —— mi (pentac. + tetr.) mi —— la, si —— mi (tetr. + tetr.) mi —— la —— mi (tetr. + pentac.)	mi sol	mi la	mi, fa sol, la rar do	re-re'	Succesiuni de cvarte: re — sol — do' ø Ftorana nenanó = la și cromatismul: mi, fa, ♯sol, la în modul II plagal; do, ♭re, mi, fa în modul II autentic.

Nr. de ordine al modului	Felul	Tonica	Cheia (mărturia)	Construcția	Nota inițială	Finală	Cadențe	Ambitus	Observații
III	Autentic	fa	fa(re) / fa(re) / fa	(sol) — do — fa — si♭ - -mi♭, fa' (cvarte unite) si grav — fa — si♭ (cvintă micșorată + cvartă justă) fa — si♭ — fa (tetr.+pentac) fa — si♭ — do — fa (pentac.+tetr.)	fa re	fa si grav do	fa sol re si grav	la grav- do'	Modul III aut. are multe și variate formule melodice inițiale legate de mărturie. Vezi pag. 77-102
	Plagal	fa sol grav	si (fa)	sol grav — re — sol (pentac.+tetr.) si — mi — si — mi si — fa — si (varis heptaphonos) do — (fa) — si♭ — do' (forma enarmonică)	fa începe în acut	fa si grav	sol grav si grav do, re fa, sol	sol grav- sol la grav do'	Tonica modului este sol, iar si coardă de recitare, terminație intensă.
IV	Autentic	sol transpus do mi	re / sol =mi TOS=mi	sol — re' — sol (pentac.+tetr.) Transpus pe do: do — fa — si♭ — do' do — sol — si♭ — do' Leghetosul: mi — si♮ — mi	re sol grav mi sol mi	re sol mi mi	re, sol fa, do, mi rar la mi	si grav do' mi	Cînd la devine punct de plecare al unui nou tetrac. si este natural. Modul IV autentic are cvinta mi — si♭ ; iar leghetosul mi — si♮.
	Plagal	do	do do =fa =fa	do — sol — si♮ — do' (pentac.+tetr.) sol grav — si♮ — do-sol — si♮ — do' sol grav — si♮ — re — sol do — (fa) — si♭ — do do — fa — si♭-mi♭	do fa	do mi sol fa	do, re sol post mediev.	sol grav - mi'	

Tabloul semnelor muzicale bizantine și transcrierea lor

Semne vocalice

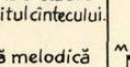
Denumirea semnului	Etimologia	Grafia	Semnificația	Transcrierea	Observații
Ison	Ἴσον=egal		repetă neuma precedentă	♪	Combinații cu oligon, oxia petasti și kuphisma.
			Semne ascendente		
Oligon	Ὀλίγον	—	Ușoară ridicare a vocii cu o secundă	♪	
Oxia	Ὀξεῖα=acut	/	Secundă ascendentă mai accentuată.	♪	
Petasti	Πετασταί zbor, avînt		Secundă ascendentă cu mai multă forță și amploare	♪	
Kufisma	Κούφισμα		Ușoară prelungire și execuție a sunetului	♪	Combinații cu isonul prelungindu-l
Pelaston	Πέλαστον		Secunda ascendentă ușor executată	♪	E urmat de apostrofi din care primul are parakletike indicînd ușoară execuție a grupului.
Două Kentime	Δύο Κεντήματα	\\ ...	Secundă ascendentă de intensitate redusă. (ca o notă liquescentă)		Se sprijină pe neuma antecedentă. Combinații :
Kentima	Κέντημα	\	Terță, cvartă ascend.	♪	Însoțește oligonul, oxia și petasti. Combinații : terță ascendentă urmată de secundă, terță, cvartă descendentă. —\ =3ta asc. —⌒ =4ta asc.
Ipsili	Ὑψιλη= ridicat		Cvintă ascendentă	♪	Combinații : 5 5 6 7 8 În paleo-biz. reprezintă: 2,3,4,5ta (înălțime neprecisă)
			Semne descendente		
Apostrophos	Ἀπόστροφος	>	Secundă descend.	♪	Sec. X-XII valoare neprecisă Coboară 2, 3, 4, 5tă
		>> syndesmi	Secundă descend. dublînd durata.	♪♪	
		≥ cu dipli	Secundă descend. triplînd durata.	♪♪♪	
Katabasma	Κατάβασμα		Două, trei, patru trepte descendente unite.		

Denumirea semnului	Etimologia	Grafia	Semnificația	Transcrierea	Observații
Elafron	Ἐλαφρον ușor		Terță descendentă directă.		
			Terță descendentă directă printr-un ușor glissando atingînd ușor nota intermediară.		Apostroful precedă elafronul
			Secundă descendentă și terță descendentă directă.		Apostroful depărtat de elafron și despărțit printr-o virguliță.
Hamilon	Χαμηλόν jos		Cvintă desc. sărită		În paleo-biz. valoare neprecisă
			dublînd durata		
			Sexta desc. sărită		

Semne consonante (hironomice)

Xiron clasma	Ξηρόν κλάσμα		Execuție ușoara a grupului. Prima nota prelungită puțin și o imperceptibilă întrerupere înainte de clasmă		
Clasma micron	Κλάσμα μικρόν		Dublează durata neumei și ușoară accentuare a clasmei.		sau = Egală intensitate neumei susținută de heteron și ușoară inflexiune a ultimei unități de timp.
Piasma	Πίασμα		Simplu acent	rf.	Scris deasupra, dedesubt sau într-o parte a neumei: ison, oligon, apostrof cu clasma micron deasupra.
Sisma	Σεῖσμα zguduire clătinare (σείω)		Execuție cu vigoare reținută, ca vibrațiile unei zguduiri.	tr. (tremolo)	
Varia	Βαρεῖα grav		Marchează un sprijin ritmic p.a. continua. (Ictus ritmic)	V	În paleo-biz. e o treaptă descendentă, e singură sau însoțește apostroful, sau îi presupune existența. În epoca neobizantină și Cucuzel separă două neume: și atribuie greutate ritmică neumei de deasupra.
Epegherma	Ἐπέγερμα deșteptare		Accentuiază neumele grupului de deasupra		Apare în autent. II, III, IV și plag. III, IV. Însoțește argonul în cadențele intermediare.

Denumirea semnului	Etimologia	Grafia	Semnificația	Transcrierea	Observații
Enarxis	Ἔναρξις început, reîntoarcere		Indică începutul unei fraze noi, cu altă combinație de tetracorduri, formație de gamă, schimbare de tonică, modulație		Produce și o schimbare pasageră de tonică numai în cadrul diatonismului.
Kratima	Κράτημα (legătură solidă)		Oprire pe neuma care e pusă, dublînd sunetul și o semicoroană.		
Kratemo-Katabasma	Κρατημο-Καταβασμα		Coboară două secunde unite. Primul sunet dublat și semicoroana		
			Coboară două secunde unite și urcă o secundă.		
Lyghisma	Λύγισμα curbură îndoire		Mlădierea vocii, legato		
Synagma	Σύναγμα adunare		Leagă neumele alăturate		
Antikenoma	Ἀντικένωμα κενόω goli evacua		Leagă două sau trei neume dîndu-le vigoare		
			Combinație cu Kylisma: imprimă primei neume ușoară întîrziere, urmată de o accelerare și puțin accent ultimei neume.		
Parakalesma	Παρακάλεσμα rugăciune fierbinte		Execuție cu pietate a neumei sau începutului piesei muzicale.		
Horevma	Χόρευμα χορεύω: a dansa		Execuție cu multă veselie și vioiciune a grupului de neume.		Obișnuit cu Xeronclasma sau cu epegherma.
Argosyntheton	Ἀργοσυνθετόν (argon compus sau complex)		Rărește execuția grupului de neume	și	
Gorgosyntheton	Γοργοσυνθετόν (gorgon compus sau complex		Accelerează execuția prin diviziunea primului timp.		

Denumirea semnului	Etimologia	Grafia	Semnificația	Transcrierea	Observații
Thesche apothes	θές καὶ ἀπόθες		Neprecisă		În paleo și neobiz însoțește grup de neume ascend. revenind la punctul de plecare.
Thematismos eso			Cromatism		Se identifică cu ftorana glasului II^lea reprezentînd cromatismul : a – #c' – b bem – a (terța maj., secunda mărită, secunda mică)
Thematismos exo			Cromatism		
Thema haploun	θέμα ἁπλοῦν sistemul simplu, natural		Restabilește diatonismul modului		În epoca cucuzeliană la cadențe și în toate modurile
Apoderma	Ἀπόδερμα pielea jupuită		Repaos la o cezură sau sfîrșitul cîntecului.		
Kylisma	Κύλισμα rostogolire		Formulă melodică (cinci sunete) accelerare f. dulce a mișcării grupului		În paleobiz. neprecis ; impresia unei formule muzicale.
Uranisma	Οὐρανισμα		Cresc. decresc.	< >	
Tromicon	Τρομικον		Tremolo	tr.	Combinat cu lyghisma acțiunea sa se întinde asupra întregului grup marcat cu lyghisma. Cu Xeron clasma, îndulcirea efectului sec și aspru al acesteia.
Parakletike	Παρακλητικη invocație rugăminte fierbinte		Imprimă execuție llquescentă neumelor deasupra cărora e așezat.		
Strepton	Στρεπτόν (στρεφω) întors, înfășurat, solid țesut.		Execuție cu forță egală și oarecum împletită.		Combinat cu heteronul antiteticul tromiconului
Gorgon	Γοργόν		Împarte timpul în două și ia jumătate din durata neumei precedente.		Rar în epoca neobiz., mai des în epoca Cucuzeliană.
Argonul	Ἀργόν		Chentimele iau jumătate din durata neumei precedente și-și dublează durata.		
			Se mărește durata chentimelor cu jumătate din durata precedentă		

BIBLIOTECA SIBIU

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

ANUL XVIII Nr. 8 AUGUST 1968

OPINII

Valori şi tendinţe în muzica românească

Continuînd ancheta inaugurată în numărul 6 al revistei noastre, prin care ne propunem să dezbatem cîteva probleme ale creaţiei muzicale contemporane româneşti, am rugat pe alţi şapte membri ai Uniunii Compozitorilor să ne răspundă la următoarele întrebări:

1. Care vi se par lucrările cele mai reprezentative ieşite de pe şantierul creator românesc în ultimii 6—8 ani?

2. În ce măsură noile creaţii româneşti auzite în sălile de concert continuă tradiţiile muzicii noastre şi ne dau în acelaşi timp posibilitatea unei continue integrări în valorile artei contemporane? În ce măsură credeţi că reprezentanţii celei mai tinere generaţii de compozitori români au depăşit parametrii unor experimentări în sine atingînd fie zonele artei majore sau domenii ce depăşesc înţelesul actual al categoriilor artistice?

3. În ce măsură credeţi că cele mai noi dintre creaţiile româneşti sînt profund ancorate în contemporaneitatea ţării noastre, reflectă trăsăturile distinctive ale spiritualităţii româneşti?

4. Credeţi că noile creaţii româneşti satisfac cerinţele, exigenţele şi opera de educare a publicului?

5. Vă satisfac raporturile dintre creaţia muzicală şi critică muzicală? În ce măsură cercetarea muzicologică abordează probleme esenţiale ale vieţii noastre muzicale?

6. Ce măsuri organizatorice propuneţi pentru o mai bună difuzare a creaţiei muzicale româneşti, pentru o mai adîncă cunoaştere a acestor lucrări în ţară şi peste hotare?

În numărul de faţă au cuvîntul: Wilhelm Berger, Mircea Chiriac, Gheorghe Firca, Octav Nemescu, Carmen Petra-Basacopol, George Sbârcea, Eugen Wendel.

WILHELM BERGER

1, 2 şi 3. Toate întrebările îndeamnă în fond la o cuprinzătoare şi riguros sistematică analiză a vieţii muzicale româneşti din actualul deceniu. Faptul presupune o cunoaştere precisă, la obiect, îndelung şi consecvent acumulată, pornită dintr-un entuziasm sincer dar şi cu o lucidă capacitate de selectare faţă de multimea fenomenelor de continuare şi prefacere, de adîncire şi înnoire, ivite în cele mai diferite compartimente de creaţie. Numai şiruri de concluzii, obţinute prin contopirea multor observaţii, notaţii cu cert caracter muzicologic şi sinteze preliminare pot duce la afirmaţii întemeiate şi convingătoare. În chip hotărîtor, adevărata judecată axiologică se bizuie oriunde şi oricînd pe o distanţare obiectivizantă în timp faţă de lucrările în cauză, conducînd spre clarificarea viziunii asupra aspectelor şi sensurilor implicate în procesul dezvoltării. În ultima instanţă, o lucrare muzicală indiferent de gradul de complexitate şi de structura ei intimă, se verifică prin audiţii repetate iar intensitatea prin care se impune ea conştiinţei legitimează în cele din urmă încercările de situare a ei în ierarhia actelor de cultură. Această filieră filtrantă este aspră, dar necesară.

Trebuie să plecăm de la constatarea simplă şi evidentă că în ultimii 6—8 ani, gîndirea muzicală românească a cunoscut o amplificare şi o diversificare fără precedent. Avalanşa de lucrări de toate genurile, torentul de muzică cu multe lucrări reprezentative din această perioadă, culminînd poate între anii 1962 şi 1966, energiile descătuşate şi cheltuite pentru a făuri compoziţii trainice, această întrecere pe toate planurile şi la toate nivelele a fost un fenomen îmbucurător, cu forţe concentrice, cu realizări culminante în lista de creaţie a multor autori; toate aceste elemente de ordin statistic vorbesc de la sine. Chiar aceste fenomene deosebit de complexe în multitudinea lor, înregistrate într-un timp relativ scurt şi situate pe coordonate stilistice bine nuanţate, ne dau sentimentul unei dezvoltări dinamice, dense, bogate în roade şi linii de forţă. Continuitatea tradiţiilor este faptic atestată prin lucrări remarcabile, întru totul apte pentru a se înscrie în marea arie a muzicii contemporane universale, tocmai prin virtualităţile lor aparte şi definitorii. Cele mai reuşite creaţii de toate genurile poartă în ele esenţe ale

unei sensibilități specifice, de neconfundat. Pe un plan superior stilului personal, dincolo de concepte, principii, deprinderi sau tehnici de compoziție, există afinități de expresie și structură ce delimitează sfera specificității românești în muzica cultă de astăzi. De multe ori, o insuficientă cunoaștere a partiturilor, împiedicarea în aspecte secunde, de formă și limbaj, fetișismul unor „parametri", graba în clasarea și etichetarea lucrărilor — privite în sine și nu prin natura problematicii lor sau în contextul creației autorilor și în contextul general, mai larg — reușesc să estompeze și să ignoreze virtualități de prim ordin, fire fine ce împletesc borangicul tradiției în mersul ei înainte. Continuitatea, interacțiunea sau interdependența dintre tradiții și inovații, perpetuarea calitativ nouă și înaintarea avîntată, asigurate prin procese de extensiune, de sinteză, reprofilare și substanțială înnoire, prin inovații ce au dus la descoperirea unor modalități originale, de perspectivă, pot fi ilustrate cu succes prin compararea unor lucrări aparent fundamental diferite. O anume atitudine lirică și meditativă, un anume ethos ce pătrunde substanța sonară, melosul atît de felurit arcuit, esențe și ecouri ale unor improvizații baladești, un specific sentiment al timpului muzical, libertatea ritmurilor oscilante, asimetrice, necesitatea organizării modale, o netă predilecție pentru complexe timbrale vii și surprinzătoare precum și relații armonioase între componente ale discursului muzical, toate aceste particularități și încă multe altele stabilesc punți între creații remarcabile, scrise și auzite în ultimii ani, ca de pildă: *Sonata pentru vioară și pian* și *Cvartetul de coarde nr. 2* de *Mihail Jora*, *Triplu concert pentru pian, vioară, violoncel și orchestră* de *Paul Constantinescu*, *Simfonia concertantă pentru orgă și orchestră* de *Alfred Mendelsohn*, *Simfonia* și *Sonata pentru vioară și pian* de *Pascal Bentoiu*, *Concertul pentru violoncel și orchestră* de *Anatol Vieru*, *Vis cosmic* de *Theodor Grigoriu*, *Coloana infinită* de *Tiberiu Olah*, *Arcade* de *Aurel Stroe*, *Simetrii* de *Cornel Țăranu*, *Dialoguri dramatice* de *Dumitru Bughici*, operele *Amorul doctor (Pascal Bentoiu)*, *Prometeu (Doru Popovici)*, și *Galileo Galilei (Corneliu Cezar)*. Firește, exemplele pot continua, extrase din domeniile muzicii simfonice, scenice și vocal-simfonice, de lied și ale muzicii instrumentale de cameră, ducînd în spirală la și mai multe asociații menite să precizeze filoanele caracteristice, proprii culturii muzicale românești. Această realitate faptică mi se pare deosebit de grăitoare, deoarece ne dă măsura cuprinzătoare a spiritualității românești, încorporată în muzica de înaltă ținută artistică.

Cea mai tînără generație de compozitori este de drept și de fapt un mănunchi de certe talente cu preocupări nuanțate, talente clocotitoare, harnice, dovedind seriozitate profesională și mai cu seamă impetuozitate în cucerirea unor coordonate noi ale muzicii contemporane, asiduu cercetători, informați în ale noului pe plan tehnic. În rîndul acestor muzicieni se disting individualități de pe acum formate sau în curs de a dobîndi certitudini, îndreptățind mari și legitime speranțe. Ei au încă în majoritatea lor neșansa de a fi puțin, prea rar sau deloc cîntați în concerte publice, fiind lipsiți de posibilitatea edificatoare a verificării practice prin înregistrări de bună calitate. Nici subaprecierea și nici supraaprecierea rezultatelor nu are rost. Formarea unei personalități artistice, capabilă să se exprime cu consecvență, înțelepciune și succes în marile și dificilele genuri muzicale, păstrîndu-și felul de a fi, de a simți și de a se face înțeles semenilor, este o problemă de durată ce justifică un credit pe măsura problemelor de viață și de crez artistic abordate. Ei înfruntă ca și colegii lor ceva mai vîrstnici marile probleme ale muzicii și ale artei, eternele întrebări ale înnoirii legice, ale creației în accepțiunile ei etice, estetice și sociale, căutînd să-și asimileze premisele unor modalități proprii de exprimare cu sentimentul unei modernități distincte. Pluralitatea pozițiilor poate stimula eforturile creatoare și soluțiile autentice, poate înlesni și fenomene de continuitate și de discontinuitate în evoluția unor genuri, sensuri de paralelitate, centrifuge sau centripete în dezvoltarea muzicii, poate duce la mutații dar în mod sigur și la simbioze cu lumini sclipitoare. Forările la periferiile cîmpului de posibilități combinatorice probabile vor ceda în favoarea sondărilor în adîncurile muzicii, ale simplității complexe, ale emoționalității umane, sobre și demne, ale comunicării și dăruirii artistice. Acestea sînt pretutindeni imperativele ce se impun cu forță și evidență. Factorul timp va da răspunsuri, greu anticipabile în complexitatea lor astăzi, răspunsuri unificatoare în sensul dominantelor măreție ale artei.

4. Cerințele, exigențele și opera de educare a publicului, sînt trei probleme vitale dar distincte. Majoritatea lucrărilor destinate sălii de concert pot satisface cu succes exigențele publicului, compus de fapt din categorii diferite, fluctuante și doar superficial studiate în ansamblul lor. Finețea și eficiența programării lucrărilor pot fi mult sporite. Socot că orice compozitor astăzi trebuie să devină și muzicolog, să cunoască și să prețuiască mai mult eforturile colegilor săi, să contribuie prin scrieri, expuneri publice și emisiuni radiofonice atît de necesare în marea și entuziasmanta operă de atragere a publicului spre muzică, spre valorile ei, spre comorile ei de ieri și de azi, influențînd nemijlocit formarea iubitorilor de muzică, îndeosebi a tineretului. Pregătind în mare și în amănunt elementele înțelegerii, insistînd cu consecvență în acest sens, vom vedea că cerințele oamenilor pentru care ne străduim să compunem pe măsura capacității noastre se vor îndrepta într-o măsură mult mai mare și de dorit spre muzica românească, din trecut și de astăzi, o vor prețui la justa ei valoare.

5. Din păcate — în măsura în care își marchează prezența — critica muzicală este un oaspete timid sau taciturn, sau măsurat și circumspect, handicapat de necunoașterea partiturilor și mulțimea semnelor greu penetrabile, sau șarjant unilateral sau stînjenitor apologetic, la manifestările noului componistic. Zeci și zeci de prime audiții nici măcar nu-și găsesc o consemnare în chip de simplă cronică. Și cercetarea muzicologică se avîntă doar rareori spre fenomenul proaspăt afirmat sau de relativă actualitate. Îndreptările grabnice se impun de multă vreme, pentru a sluji atît în procesul de formare a publicului cît și în stabilirea criteriilor de valoare, suscitate de fiecare lucrare în parte.

6. Muzica trebuie compusă, interpretată, difuzată și cercetată cu dragoste, pricepere, entuziasm și consecvență lucidă. În acest circuit al valorilor spirituale, fiecare factor, fiecare pîrghie își are importanța hotărîtoare. Cunoașterea și responsabilitatea artistică, colegialitatea și în-

țelegerea roditoare precum și cantități nemăsurate de bunăvoință reciprocă și iarăși de entuziasm creator, pot duce la realizări incomensurabile acum, deoarece orice faptă este un popas spre viitor.

MIRCEA CHIRIAC

1. Răspunzînd acestei întrebări nu aș vrea să mă opresc asupra unor nume și lucrări pe care presa și critica noastră muzicală le cam repetă în ultima vreme în cicluri. Eu aș adăuga alte nume și lucrări, cu atît mai mult cu cît ele vin să completeze, să demonstreze larga diversitate de stiluri și personalități a creației muzicale românești. Citez cu întîietate pe acești compozitori pentru că ei reușesc, după părerea mea, în ultimele lor lucrări nu numai să-și însușească cele mai noi mijloace ale tehnicii componistice dar și să păstreze filonul de aur al tradiției muzicale românești. Mă gîndesc din acest punct de vedere la Concertul pentru pian al lui Dan Constantinescu, „Concertino per la Musica Nova", de Adrian Rațiu, ultimele lucrări ale lui Gh. Costinescu, „Concertul stereofonic" de Mircea Istrate, „Concertul pentru orchestră" de Remus Georgescu precum și la lucrările unor alți tineri compozitori ca Dan Voiculescu, Corneliu Dan Georgescu, Anton Zeman, George Draga etc.

2 — 3. Muzica românească a cunoscut în ultimii ani sub raport cantitativ și calitativ evoluții dintre cele mai îmbucurătoare.

„Timpul" va reține desigur peste ani lucrările de majoră importanță, care vor intra într-o viitoare istorie a muzicii românești.

După părerea mea însă, numai compozitorii care vor îmbina spiritualitatea românească și acel ethos care să ne facă să simțim că ne aflăm în fața unei piese românești — cu cele mai noi mijloace ale tehnicii muzicale — vor putea avea privilegiul de a rezista timpului, de a fi acceptați de public.

Aș vrea să-mi afirm dezacordul față de formularea cu totul echivocă a celui de al 2-lea subpunct a întrebării a doua. Tinerii compozitori, ca și vîrstnicii, de altfel nu pot fi socotiți ca o entitate globală. Sînt tineri (și pe cîțiva dintre ei i-am citat mai sus) de remarcabil talent, continuatori ai marilor tradiții ale muzicii noastre, în care se reflectă trăsăturile distinctive ale spiritualității românești, după cum există tineri ale căror lucrări au pînă în prezent doar un caracter experimental, cu totul needificatoare încă pentru înțelegerea profilului lor componistic.

După părerea mea, integrarea noastră în valorile artei contemporane nu poate veni însă decît prin intermediul acelor piese care reprezintă autentic spiritualitatea noastră în competiția internațională a valorilor estetice. Interesantă mi s-a părut de pildă anul trecut, participînd la Bienala de Muzică Contemporană de la Zagreb, piesa lui Alexandru Hrisanide pe versuri de Mallarmé. În acel conglomerat de experimente internaționale, piesa lui Al. Hrisanide reușea să aducă o sensibilitate, o emotivitate specific românească.

4. Datorită unor noi condiții sociale datorită masivei evoluții a tehnicii publicul are astăzi o instrucție artistică de care nu dispuneau masele melomanilor în urmă cu numai două decenii. Tocmai de aceea socot că puternicul decalaj existent la ora actuală între instrucția publicului și criza de public a instituțiilor muzicale reprezintă una din problemele esențiale ale vieții noastre muzicale și ar merita o discuție specială.

5. Cred că critica noastră muzicală nu oglindește de multe ori nici măcar cu cel mai elementar curaj lipsurile unei lucrări. Și autorii și publicul vor avea numai de cîștigat dacă în locul unei frazeologii întotdeauna stereotipe șablonarde, criticii noștrii vor trece la analize capabile să demonstreze locul unei lucrări în evoluția unui anumit compozitor și în contextul general al creației muzicale românești contemporane.

În același timp, muzicologia noastră este de mult așteptată să ajungă la acele studii de sinteză asupra stadiului actual al artei românești dar nu studii de analiză tehnicistă ci de atractiv și larg accesibil nivel publicistic.

6. Aș menționa aici faptul că asistăm de mulți ani la un total dezechilibru între difuzarea muzicii ușoare și a celorlalte genuri muzicale. Și Radioul și Televiziunea și Casa de discuri cultivă cu neostenită osîrdie acest dezechilibru. Rezultatul e vizibil în dezinteresul grav al noilor generații pentru muzica de valoare și mă gîndesc la sutele de studenți care n-au poposit încă într-o sală de concert cu toate că au toate condițiile pentru a face măcar odată pe lună un asemenea ... gest.

Nu desfășurăm în același timp o activitate organizată pentru popularizarea creatorilor noștri în țară și peste hotare. Ne lipsesc dicționarele enciclopedice, lexicoanele, pliantele capabile să ofere publicului o privire de ansamblu, obiectivă asupra întregului front componistic românesc.

Iată cîteva direcții în care cred că trebuie să ne îndreptăm atenția în viitorul apropiat.

GHEORGHE FIRCA

1. Liedurile și ultimele balete ale lui Mihail Jora, Sonata pentru vioară de Pascal Bentoiu, Cvintetul pe versuri de Mariana Dumitrescu de Ludovic Feldman, „Treptele tăcerii," de Anatol Vieru, „Vis cosmic" de Theodor Grigoriu, „Laude I" și Muzica pentru pian și orchestră de Aurel Stroe, „Ritualul" de Myriam Marbe, Cvartetul nr. 4 de Zeno Vancea, Piesele vocal instrumentale de Tudor Ciortea, Piesele vocale și Simfonia III-a pe teme bizantine ale lui Doru Popovici, Studiul pentru percuție de Tiberiu Olah, Sonata pentru vioară și violă de Wilhelm Beger, Invențiunile pentru clarinet și Heteromorfiile lui Ștefan Niculescu, Concertul pentru pian al lui Costin Miereanu. Invențiunile lui Gheorghe Costinescu etc.

Chiar fără a invoca lipsa reculului istoric, trecerea în revistă a unor „lucrări reprezentative" are, prin forța lucrurilor, un grad anumit de probabilitate. Piesele amintite mi se par însă chiar de pe acum adevărate reușite. În definitiv, un palmares suficient, mai mult decît onorabil, pentru eforturile unei culturi muzicale, în mai puțin de un deceniu.

Privind această enumerare, constat că între valoarea lucrărilor și cronologia lor poate fi stabilită o legătură directă, legătură ce demonstrează obiectiv continua maturizare a muzicii românești, faptul că am depășit o anumită fază de închistare, de exclusivism tematic și de gen.

Am certitudinea că trăsătura esențială a creației componistice românești contemporane — diversitatea de stiluri și personalități creatoare își găsește explicația în investigarea în ultimii ani (fără teribilisme și extremisme) a unor zone de autenticitate artistică cu majore semnificații estetice.

Am de asemenea convingerea că enumerarea mai sus făcută vădește, deasupra unor preferințe subiective (de ce să ne înșelăm, inerente oricărei priviri critice), valoarea frontului componistic în ansamblul său, independent de conceptul componistic de la care s-a pornit.

Aș adăuga tot aci ideia că în numele „diversității de stiluri" — repet diversitate care reprezintă una din marile cuceriri ale muzicii contemporane românești, fundamentul bogăției și fecundității ei — nu avem dreptul să aglomerăm în repertoriu, să promovăm fără discernămînt lucrări de valoare, cu altele discutabile, să facem loc (de cele mai multe ori pe plan organizatoric) mediocrității și pseudovalorii.

Frontul componistic românesc este format înainte de toate din individualități creatoare și fiecare generație, fiecare direcție își are așii ei, asupra cărora trebuie să fie îndreptată înainte de toate atenția noastră...

2. În ce raport se află experimentul cu autenticitatea artistică? Greu de dat un răspuns. Cert mi se pare faptul că o operă care nu tinde spre zone experimentale riscă să rămînă o operă neconvingătoare, iar, în aceeași măsură o operă exclusiv experimentală care nu se bazează pe criterii îndelung stabilite dar preluate cît mai personal și îndrăznet de către compozitor riscă să-și piardă suportul.

Cum este și firesc, tinerii creatori sînt cei mai înclinați spre experiment. La această vîrstă se încearcă totul. Dar a pune sub semnul întrebării toată muzica tinerilor numai pentru că este experimentală mi se pare un punct de vedere cu totul infructuos.

Multe dintre lucrările celei mai tinere generații de compozitori români, lucrări la care în parte ne-am și referit, dovedesc că de pe acum experimentul a fost depășit în favoarea realizărilor, aș spune, chiar definitive.

Vorbind despre continuitatea tradițiilor vreau să precizez faptul că dacă pentru „generația medie" care atinge vîrsta de 40 de ani continuarea unor tradiții estetice și de limbaj este evidentă (continuarea universului și a principiilor enesciene, preluarea într-o manieră nouă a sugestiilor folclorice ș.a.m.d.), cea mai tînără generație nu a părăsit, la rîndu-i, nici problematica pe care o generează folclorul, nu a părăsit nici valențele ultimelor opusuri ale creației enesciene.

Să nu uităm de asemenea faptul că cei mai tineri compozitori români văd în „semigenerația" care îi precede, un îndrumător, un deschizător de drum.

Continuitatea tradițiilor este deci plenar manifestată în frontul componistic românesc.

De altfel, într-o cultură negațiile (chiar negarea radicală într-un anumit moment a unor antecedente artistice) este o condiție a continuității. Negația este, deci, necesară și ar trebui să nu ne sperie nicicînd...

3. Prima întrebare care s-ar putea pune, de altfel așa cum reiese din anchetă, ar fi în legătură cu modalitatea în care cele mai noi creații românești sînt profund ancorate în contemporaneitatea țării, reflectînd trăsăturile distinctive ale spiritualității românești.

Desigur că în muzică există un anumit grad de punere de acord a creației cu anumite comandamente sociale imediate și poate că din acest punct de vedere muzica noastră a rămas oarecum datoare. Sînt bucuros că în cadrul anchetei, unul dintre cei mai promițători reprezentanți ai tinerei generații de compozitori, Costin Miereanu, și-a afirmat credința că foarte curînd după totala statornicire a problemelor ținînd de tehnica limbajului, tinerii creatori se vor îndrepta spre abordarea directă a unei tematici poetico-muzicale profund ancorate în contemporaneitatea socialistă. Într-adevăr, acest stadiu ar fi fost atins și mai devreme dacă din păcate ani în șir n-am fi cultivat, cu regretabilă lipsă de probitate muzicală, compoziții facile, compromițătoare uneori prin spiritul de tratare exterioară a unor teme cu rezonanțe sociale.

Creații ale lui St. Zorzor, Gh. Costinescu, Al. Hrisanide avînd un caracter programatic, și termenul nu mi se pare aici pejorativ, demonstrează ce mari perspective stau din acest punct de vedere în fața muzicii românești.

Îndoiala unora că experimentul în muzică ar exclude exprimarea spiritualității unei anumite națiuni mi se pare fără bază. Aș vrea să amintesc faptul că o asemenea „îndoială" a fost exprimată de fiecare dată cînd a apărut un nou curent. S-a crezut întotdeauna că reprezentanții săi pedalează doar pe sondarea unor anumite zone de tehnică a limbajului nereflectînd nicidecum esența emoțională a epocii. Ulterior s-a demonstrat că orice creator autentic este făuritorul unui univers cu vaste implicații de natură umană, de natură artistică și extraartistică și că nici un fel de activitate creatoare nu poate fi desfășurată în afara unei anumite spiritualități.

Maestrul Zeno Vancea spunea la un moment dat în această discuție că noua muzică a veacului este departe de înțelegerea sa, de fondul său aperceptiv, că într-un cuvînt, noua muzică nu-i spune încă nimic. Eu nu am pretenția că am înțeles întreg mesajul muzicii contemporane, dar afirm cu toată răspunderea că mă simt foarte bine în sala de concert unde sînt interpretate lucrările compozitorilor contemporani. Că în muzica lor regăsesc epoca noastră și spiritul ei.

Și am siguranța că satisfacțiile mele nu sînt doar de ordin, să zic așa, profesional-muzicologic. Climatul artistic al acestor lucrări cred că a devenit pentru mine o necesitate.

5. Majoritatea acelora care și-au exprimat pînă acum opiniile au subliniat unele carențe ale muzicologiei românești, ele rămîn o realitate atîta timp cît muzicologia românească nu reușește să abordeze sintetic fenomenul contemporan, să considere de la o mai mare înălțime tendințele și realizările din creația noastră. Din acest punct de vedere este imperios

necesară înainte de toate o cît mai accentuată specializare a muzicologilor noștri.

Problema este însă mult mai complexă decît pare și socot de aceea că merită o discuție cu totul specială. În ceea ce privește difuzarea muzicii contemporane în țară și peste hotare, problema trebuie pusă cu oarecare nuanțare.

Să nu uităm că orchestrele din centrele muzicale ale țării nu au întotdeauna posibilitatea să integreze în repertoriul lor permanent cele mai noi lucrări ieșite de pe șantierul creator românesc. Cerințele unei anumite categorii de public, cultivat de ani și decenii de anumite formații legate de un anumit perimetru al repertoriului, incapacitatea practică a unor ansambluri de a învinge dificultățile tehnice ale unei partituri moderne, reprezintă condiționări obiective care fac ca în programele unor filarmonici să găsim mai puține lucrări contemporane.

Putem însă fi mîndri de faptul că la București, Cluj, Timișoara se găsesc întotdeauna în cadrul instituțiilor muzicale, sau în sfera lor, forțele artistice care ne permit să ascultăm cele mai noi cuceriri ale șantierului nostru componistic. Sarcini deosebite cred însă că stau în fața noastră pe linia găsirii modalităților de difuzare permanentă a creațiilor românești peste hotarele țării. Uniunea compozitorilor, Direcția Muzicii din C.S.C.A., Editura muzicală, Casa de discuri „Electrecord" trebuie să găsească permanent mijloacele eficiente pentru propagarea muzicii românești peste hotare, pentru integrarea ei în repertoriul formațiilor și soliștilor străini, pentru difuzarea ei prin intermediul marilor edituri din străinătate.

În sfîrșit, tot la acest capitol al „măsurilor organizatorice" cred că instituțiile noastre muzicale (și mă refer aici la Radioteleviziune, Casa de discuri „Electrecord", Filarmonica „George Enescu", Opera Română, studiourile Conservatoarelor) pot avea acum mai multă solicitudine pentru a oferi creatorilor noștri tehnica necesară unor cercetări electro-acustice precum și pentru a crea un cadru stabil formațiilor (îndeosebi camerale) care au dovedit în ultimul timp un atașament deosebit pentru cele mai noi dintre creațiile românești.

OCTAV NEMESCU

1 — 2. După părerea mea, fenomenul cel mai interesant ca prezență în evoluția ultimilor ani de creație muzicală românească este apariția orientării de avangardă, care marchează un important și necesar moment de efervescență și împrospătare (aproape unic în istoria muzicii românești), moment, care deși în creația muzicală mi se pare în decalaj de apariție în comparație cu celelalte arte (decalaj justificat în bună parte și de prezența tardivă a profesionalismului muzical în contextul culturii românești) determină totuși o etapă de necesară împlinire și maturitate.

Interesant de remarcat mi se pare de asemenea faptul că în condițiile unei tradiții de cultură muzicală mult mai puțin cristalizată în comparație cu a altor popoare, orientarea muzicală românească de avangardă se dezvăluie în multiple și variate ipoteze.

Pornind deocamdată de la repere deja trasate pe cîmpul universal al căutărilor și înnoirilor de limbaj și concepții, cele mai noi și valoroase creații dovedesc existența unor personalități creatoare românești bine conturate prin a căror prezență se marchează și se deșelenesc drumuri.

Aș menționa, fără intenția de a epuiza lista, numai cîteva din lucrările unor compozitori care după părerea mea au marcat trepte și importante momente de evoluție și orientare în muzica românească nouă, și a căror prezență și remarcare (a multora dintre ele) și în străinătate le impun cu prisosință: „Simfonii", Cantata a III-a, Invențiunile pentru clarinet și pian și recentele „Heteromorfii" ale lui Ștefan Niculescu; *Arcade, Laude,* Muzica de concert care sintetizează interesantele și originalele căutări ale lui Aurel Stroe; de o deosebită importanță mi se par a fi și lucrările scrise în ultima perioadă de creație a lui Anatol Vieru, citînd în mod deosebit „Trepte ale tăcerii" și „Culori ale timpului"; foarte interesante mi se par piesele inspirate din creațiile lui Brâncuși ale lui Tiberiu Olah; lucrările corale și simfonice (bunăoară cantata „Porumbeii păcii") a lui Doru Popovici; „Pe o plajă japoneză", „Evenimentele" lui Mircea Istrate; de asemenea aș mai menționa în mod cu totul deosebit pe neobositul căutător al noului Ludovic Feldman, cu recentele sale poeme pe versurile Marianei Dumitrescu.

Tînăra generație de compozitori români marcată de figuri proeminente, dezvoltă și amplifică cu vitalitatea și curajul inerent vîrstei, linia căutărilor și realizărilor avangardei muzicale românești. Cît privește problema experimentării, mi se pare că necesitatea și importanța sa în evoluția definirii unui drum creator este strict necesară. Ce poate fi istoria culturii unei epoci sau unui popor dacă nu un continuu proces de căutări și experiențe încununate de cristalizări sintetice ale limbajului. Căutarea noului mi se pare că necesită în mod implicit o continuă și neobosită experimentare.

A privi cu suspiciune și neîncredere experimentul mi se pare o echivalență a ignoranței și relei-credințe.

Din mulțimea lucrărilor scrise în ultimii ani de cei mai tineri compozitori mi se par mai interesante: „M.P.5" de Alexandru Hrisanide; Colind, Convergențe I și II ale lui Mihai Mitrea-Celarianu, „Kronica" de Corneliu Cezar, remarcabila lucrare „Ergotica" a lui Lucian Metianu, Studiile pentru orchestră de Liviu Glodeanu, excelentul Concert pentru pian și orchestră, Monostructurile și „Sursum corda" de Costin Miereanu.

Personal, consider că fiecare creator poartă cu sine implicit ceva din specificul structural al spiritualității națiunii sale.

Desigur, cu cît respectivul creator poate depăși faza și treapta empirică de reprezentare pătrunzînd cît mai adînc în esența spiritualității din care face parte, reflectarea acesteia în opera sa este mai profundă, mai semnificativă.

4. Pentru mine noțiunea de public nu reprezintă în sine o existență și tendință unitară, ci din contra o multitudine de cerințe și afinități în funcție de o multitudine de factori.

Întotdeauna va exista și un public consumator de artă receptiv chiar la fenomenele cele mai noi și originale de cultură.

Problema cea mai acută mi se pare a fi informarea publicului nostru. Desigur, în ultimii ani s-au făcut progrese substanțiale în această direcție prin emisiunile radiofonice cît și prin diversele programări în concerte publice (mai ales în domeniul muzicii de cameră).

Prea puțin sînt însă în atenția interpreților și a conducerilor unor instituții muzicale, lucrările aparținînd „ultimului val" componistic din țară și străinătate. (Cu totul reprobabilă mi se pare din acest punct de vedere atitudinea conservatoare și total needucativă pentru public manifestată în ultima stagiune de conducerea Filarmonicii bucureștene !).

5. Critica muzicală mi se pare că nu se găsește întotdeauna la nivelul de informație, al preocupărilor și celor mai noi tendințe din creația muzicală contemporană românească și universală.

Adeseori, în cronicile despre primele audiții, în dosul formulărilor convenționale se ascunde diletantismul, superficialitatea sau și mai grav lipsa sau insuficienta informare asupra orientării, sferei estetice a limbajului lucrării și a creatorului ei.

Aș observa în același timp o prea mare timiditate din partea criticilor noștri muzicali în comentarea și dezbaterea competentă a problemelor și orientărilor celor mai noi din creația muzicală a ultimilor ani sau chiar decenii.

Există totuși unii muzicologi eminenți, care prin seriozitatea muncii lor aduc un aport substanțial în informarea publicului doritor de muzică contemporană. Aș menționa în acest sens rolul deosebit al lui Radu Stan, în calitatea pe care cu modestie o îndeplinește la Biblioteca Centrală de Stat ca neobosit propagator al celor mai noi valori muzicale.

6. În ceea ce privește difuzarea muzicii contemporane românești, în special a celei de avangardă, după cum am mai amintit, asistăm mi se pare la un proces cu totul defectuos.

Atît programarea lucrărilor în concerte cît și tipărirea lor de către Editura Muzicală este sporadică și întîmplătoare.

Creăm în permanență un decalaj prea mare între data nașterii unei opere muzicale și execuția ei în public, și acest decalaj se prelungește considerabil atunci cînd se pune problema tipăririi lucrărilor. (Directorii cu înclinații maximum post romantice ai Editurii Muzicale își pun destul de rar și pare-se nu din inițiativă proprie această problemă).

După părerea mea, de cele mai multe ori inerția sau chiar reavoința stă la baza acestei indiferențe față de creația și orientarea nouă mai ales cînd este vorba de tînăra generație.

Inaugurarea și existența unui festival internațional de muzică contemporană cu preponderența celei românești ar rezolva după părerea mea o mare parte a problemelor legate de difuzarea și popularizarea în țară și peste hotare a creației autohtone, ar stabili un contact constructiv între muzicienii români și străini, ar crea un centru european (de ce nu ?) de confruntare și dezbatere artistică, ar stimula o mișcare de efervescență creatoare inedită.

De ce astfel de festivale pot exista la Varșovia, Praga, Zagreb și în alte orașe, nu însă și în țara noastră ?

CARMEN PETRA-BASACOPOL

1. Cred că școala componistică românească este foarte importantă în contextul creației contemporane. Ținînd cont de faptul că majoritatea colegilor mei au scris cel puțin una sau două lucrări reprezentative ar trebui să dau nenumărate exemple. Mă limitez în a cita numai cîteva lucrări ale maeștrilor noștri : „Întoarcerea din adîncuri" de Mihail Jora, „Triplul concert" de Paul Constantinescu, „Concertul pentru orchestră" de Marțian Negrea ș.a.

2. Noțiunea de tradiție trebuie considerată într-un sens mai larg, ca spiritualitate a muzicii românești dintotdeauna și numai astfel vom înțelege dece toate lucrările noastre valoroase au crescut din rădăcinile școlii românești, indiferent de limbaj sau aparență sonoră nu imediat identificabilă ca aparținînd unei anumite școli.

În privința integrării în contextul general al artei contemporane aș spune că sînt destule lucrări românești care pot oricînd depăși limitele graniței, dar de la posibilitate la realizare este un pas pe care încă nu l-am trecut.

Sîntem atît de puțin cunoscuți în străinătate încît după un turneu al cunoscutului „Duo praghez" (Vaclav Zilka flaut și Dagmar Platilova — harpă (critica a menționat elogios lucrarea compozitoarei „cehe" ...Carmen Petra.

Trebuie să privim ca o necesitate „sine qua non" difuzarea lucrărilor românești valoroase peste hotare, pentru a ne confrunta pe arena internațională și a ne situa pe locul pe care-l merităm.

4. Dacă mă refer la problema în sine aș răspunde afirmativ, fiindcă recunosc valoarea multor creații noi care ar putea să satisfacă cele mai exigente gusturi, dar practic vorbind, trebuie să recunosc că aceste lucrări nu ajung la public în mod eficient, fiind tîrziu și prea puțin difuzate.

6. Este dificil de a se propune măsuri organizatorice în privința problemelor de difuzare a muzicii românești dar încerc să dau cîteva sugestii :

— Cred că e bine să se organizeze la Uniunea Compozitorilor discuții periodice între interpreți și compozitori. Deasemenea, este necesar să se discute cu unii din marii noștri interpreți și să se constate cauzele pentru care aceștia nu au interpretat nici o lucrare românească atît în țară cît și în străinătate.

— Ar trebui să se tragă la răspundere dirijorii și orchestrele simfonice care în mod sistematic refuză difuzarea muzicii românești.

— Să nu fie delegați în diferite comisii mereu aceeași membri din partea Uniunii Compozitorilor, Comitetului pentru Cultură și artă, casei „Electrecord" etc., ci să se recurgă la un principiu mai democratic în așa fel ca aceeași persoană să nu poată participa decît într-o singură comisie și nu în toate. În acest fel, un număr cu mult mai mare de compozitori și muzicologi vor fi antrenați în difuzare înlăturîndu-se riscul subiectivismului.

— Ca o ultimă sugestie care se referă și la întrebarea de la punctul 5, aș preconiza o secție de muzicologie la Conservator unde să se formeze tinerii muzicologi și critici.

Consider cercetările muzicologice din ultimii ani ca deosebit de importante și cu referire la problemele esențiale ale vieții muzicale, dar în cea ce privește relația critică — crea-

tie, cu unele excepții, cred că nu se poate vorbi despre un raport satisfăcător.

Aceasta rămîne după părerea mea un punct deschis pentru o discuție ulterioară.

GEORGE SBÂRCEA

1. E dificil, chiar pentru observatorul care urmărește atent creația muzicală românească și manifestările ei multiple, să stabilească, dintr-o perspectivă atît de scurtă, ca aceea a 6—8 ani, ierarhia valorilor apărute în acest răstimp.

Dificultatea e sporită de numărul mare al lucrărilor și de stilurile, orientările, limbajul compozitorilor noștri tineri sau mai puțin tineri.

Orice opțiune pentru o lucrare sau alta, pentru o orientare sau un stil în dauna altora este limitată de gusturile și preferințele personale, de care nu scapă nici criticul, cu toată obiectivitatea pe care și-o impune.

De altfel, nu noi și, la nici un caz, nu azi vom stabili cea ce este mai reprezentativ în creația muzicală a ultimilor ani. Procesele de sedimentare a valorilor și de selecțiune a lor necesită timp mai îndelungat, fiindcă numai timpul îngăduie dobîndirea unei impresii de ansamblu, întemeiată pe criterii estetice serioase, asupra unor compozitori și a creației lor.

Cred însă că se poate modifica întrebarea, în sensul aflării celor mai reprezentative orientări ale compozitorilor noștri din ultimă vreme. În rîndul lor — fiindcă sînt mai multe — de la continuarea viguroasă a tradiției, la înnoirile curajoase de limbaj, fie prin adoptarea doctrinei serialiste, fie doar prin dilatarea conceptului tonalității și a îmbogățirii aparatului orchestral, sau chiar la nonmuzica modernistă, care se complace într-un experimentalism sortit să nu ducă nicăieri *muzica* și *arta*, cel mult aplicările muzicii în domeniul electro-acustic din cinematograf, radio, televiziune, etc.

O orientare, pe care o găsesc în spiritul vremii, este aceea a re-descoperirii melosului, care apare în activitatea unora dintre compozitorii noștri mai tineri ieri, azi atingînd vîrsta primei maturități creatoare. Aș da ca exemplu, în acest sens, *Mariana Pineda*, opera lui Doru Popovici, excelentul *Cvartet de coarde nr.* 5 de Wilhelm Berger, piesele corale pentru copii, cu acompaniament instrumental redus, ale lui Laurențiu Profeta.

Sînt numai cîteva exemple, cu totul întîmplătoare, care nu epuizează orientarea de care vorbeam și pe care o cred de mare importanță și de largă perspectivă pentru creația noastră muzicală. A regăsi melosul pierdut, uitat sau numai desconsiderat, din necesități de modă efemeră, de mulți creatori, de la noi și de aiurea, e o aspirație universală azi, a cărei sursă se află în refuzul publicului larg de a asista *sine die* la frămîntările unui laborator, interesant, firește, pentru creatorii experimentatori, dar lipsit cu desăvîrșire de semnificații și plenitudinea faptului estetic pentru majoritatea ascultătorilor lor.

2. Nu toate noile creații românești auzite în sălile de concert și, trebuie să adaug, în emisiunile de radio, fiindcă ele sprijină consecvent și cu mare eficiență difuzarea noilor lucrări autohtone, continuă tradițiile muzicii noastre și marile tradiții universale ale artei muzicale.

Este, de altfel, aproape cu neputință, pînă și pentru un amator serios de muzică, să urmărească tot ce se produce și se prezintă în concertele noastre, simptom fericit de efervescență creatoare, dar, poate, și sindromul experimentalismului coroborat fatal cu o stagnare sau chiar cu o scădere a exigențelor manifestate față de calitatea creației.

Firește, nimeni nu poate să impună unui compozitor cît să producă, odată ce se știe că unul dintre semnele sigure ale talentului este dorința de risipire și exteriorizare abundentă în operă, în cît mai multe opere. Dar nu pot să cred că fiecare talent își asociază în mod natural prolixitatea sau numai belșugul de creație ; sînt unele talente, care au nevoie neapărat de meditație mai îndelungată, de o perioadă de gestație și elaborare mult mai lentă decît și-o închipuie, mai ales în vîrsta tînără, creatorul.

Iată de ce nu cred că toți reprezentanții celei mai tinere generații de compozitori români au depășit parametrii unor experimentări „în sine". Dimpotrivă, mi se pare că unii dintre ei — ar fi greu să-i numesc cu întreaga responsabilitate critică, odată ce i-am ascultat sporadic, tocmai fiindcă pentru nevoile mele de trăire artistică nu corespundeau decît în puține cazuri — au preluat și repetă, fără nici un folos, formule experimentate înaintate cu un deceniu sau două, dacă nu și mai mult, în alte țări, încercînd să ne facă a crede că e chiar noul ceea ce ne propun spre audiere. Nu mă emoționează și, probabil, nu-i emoționează nici pe mulți alții bruitismul și efectismul acustic, luat ca scop în sine, pentru că omul de azi a început să caute în artă, cu tot mai multă stăruință și chiar încredere, nu angoasa atîta timp plimbată pe la urechile lui, ci, la polul opus ei, tocmai stările de detentă morală, nu în sensul facil al unor simple delectări auditive, ci în acela de aprofundare a unei meditații lirice, capabilă să-i dizolve *stress*-ul la care îl supune viteza și complexitatea vieții în aglomerările urbane moderne, cu suprasolicitările ei continue.

Am ascultat, totuși — exemplul este și de astă dată cu totul întîmplător, așa cum îl provoacă tehnica grăbită a unei anchete contemporane — *Studiile pentru orchestră* de Liviu Glodeanu, în care modernitatea structurală a lucrării nu m-a șocat, fiindcă transpare din ea vibrația unei nostalgii de melodie și un discernămînt al gustului fonic care află coarde disponibile în auditorul de azi.

5. Răspunsul este categoric negativ. În primul rînd din motive obiective : avem critici muzicali — sînt și eu unul dintre ei, de mai bine de trei decenii —, dar nu există la noi un *oficiu* critic propriu-zis. Nu există, în afara revistei *Muzica*, nici o revistă sau ziar care să aibă în schemă un post de *critic muzical*, așadar un profesionist obligat să urmărească *toate* manifestările noastre muzicale. Neexistînd un astfel de oficiu critic, toți cei ce scriem cronici de *concert*, spectacol, carte muzicală ș.a. avem prilejul de a publica de două, cel mult de trei ori într-o lună — și nu întotdeauna în același ziar ! — o relatare critică.

Față de complexitatea și numărul mare al manifestărilor, o astfel de activitate este mult prea neîndestulătoare, pentru critic și public deopotrivă. În ce mă privește, am aflat cea mai generoasă ospitalitate în coloanele ziarelor *România liberă* și *Infor-*

mația Bucureștiului (acesta din urmă pentru cartea muzicală), ca și în paginile săptămînalelor *Magazin*, *Tribuna* de la Cluj, *Cronica* de la Iași sau al revistei lunare *Astra* de la Brașov. Dar problemele spațiului grafic limitează inițiativele personale și, astfel, este firesc să ne punem cu toții întrebarea: nu ar fi necesară crearea unui săptămînal de muzică și artă, care să ofere posibilitatea urmăririi permanente, eficiente și în toate genurile, chiar în cel ușor, a culturii muzicale românești în plin avînt și, tocmai de asta, supusă multor tribulații, compensînd astfel decalajul perpetuu dintre creația muzicală (prezentată în public) și critica muzicală?

Cît despre cercetarea muzicologică, impresia mea este că îmbrățișează o arie tot mai vastă de preocupări, că abordează probleme din ce în ce mai importante ale vieții noastre muzicale. Revista *Muzica* susține activ aceste preocupări ale muzicologilor, iar lucrările din ultimul timp — amintesc doar studiul aprofundat al lui Octavian Lazăr Cosma despre *Oedipul* enescian, lucrarea lui Victor Giuleanu despre ritmul muzical, interesantele contribuții ale lui Romeo Ghircoiașiu și Cristian Ghenea la istoria muzicii noastre — publicate de Editura muzicală, satisfac exigențe variate. Nu mai sîntem, în acest domeniu la început de drum, dar nici nu trebuie să ne amăgim că am făcut tot ce se putea sau ceea ce ar fi fost mai important. *Nici azi încă nu avem o istorie a muzicii românești, fie chiar sumară, și nu avem nici cel puțin un lexicon istorico-estetic, pentru publicul larg care ar dori să se documenteze asupra muzicii din astfel de lucrări cu caracter enciclopedic.*

Nu e cazul, firește, să descurajăm, dar eforturile noastre, ale tuturor, vor trebui să se concentreze, în primul rînd, cu întreaga operativitate, în această direcție.

6. Cred că Direcția muzicii din C.S.C.A. are atribuții precise în domeniul difuzării creației muzicale românești, în țară și îndeosebi peste hotare. A încălca atribuțiile acestea organizatorice ale unui for bine dotat din punct de vedere al forțelor sale de muncă și al sferei de activitate, ar însemna să depășim sfera obligațiilor ce le revin muzicologilor și criticilor muzicali. Cel mult, într-o eventuală penurie de idei, forul sau forurile competente, ar putea să inițieze discuții cu cei în măsură să le fie de folos cu sugestiile, observațiile și propunerile lor, ce nu se pot concretiza în concluzii eficace decît în dezbateri comune și prelungite.

EUGEN WENDEL

2—3. Muzica reprezintă un limbaj universal, capabil să transmită mesaje între diverse popoare, între diverse culturi. Ea dispune de o serie de elemente comune tuturor culturilor muzicale, începînd de la materia sonoră și continuînd cu o serie de principii care stau la baza organizării acesteia. Elementele comune sînt cele care fac inteligibil sensul unei opere muzicale pentru iubitorii de artă aparținînd unor națiuni diferite, bineînțeles, cu o cultură suficientă pentru a-i face capabili să-l poată pătrunde.

În mod voluntar sau involuntar, peste aceste elemente comune se grefează, în virtutea conformației spirituale, a tradiției și a particularităților specifice fiecărui popor, o serie de noi elemente care generează specificul național al unei anumite culturi muzicale. Muzica românească dispune de condiții speciale, printre care și un folclor bogat și pregnant, rezultat al muzicalității ieșită din comun a poporului român. Particularitățile naționale ale muzicii românești se simt, ca urmare a filiației spirituale, în operele tuturor compozitorilor noștri, indiferent de stilul și mijloacele pe care le folosesc. Uneori trăsăturile specific naționale ar putea scăpa la o simplă audiție. Analiza atentă a acestor lucrări scoate însă la iveală întodeauna aceste trăsături. Majoritatea muzicienilor și a oamenilor de cultură străini care au avut posibilitatea să cunoască lucrări muzicale românești ne-au vorbit despre existența acestui specific.

Aș spune, din acest punct de vedere, cîteva cuvinte despre reprezentanții tinerii generații de muzicieni români. În scopul îmbogățirii mijloacelor de expresie, ei utilizează în lucrările lor, alături de principii preluate din muzica universală contemporană, și încercări proprii de obținere a unor sonorități și forme noi de exprimare. Ca orice încercări ele conțin în proporții diferite, de la o lucrare la alta, lucruri bune și altele mai puțin bune. Datoria fiecăruia dintre noi este de a merge înainte. Numai timpul poate asigura selecția necesară. Toată evoluția creației muzicale, începînd din cel mai îndepărtat trecut istoric ne demonstrează că numai timpul asigură selecția valorilor și nonvalorilor.

4. Publicul larg nu este întotdeauna pregătit, cu înțelegerea necesară primirii oricărei înoiri; suficiente exemple din trecutul artei muzicale ne atestă neînțelegerea cu care au fost primite capodopere nu numai în rîndurile publicului amator, dar și al multora dintre profesioniștii epocii respective.

Multe dintre „cronicile" muzicale păstrate sînt un exemplu grăitor în această privință. Incontestabil este faptul că publicul larg nu poate pătrunde, nu poate înțelege de la o primă audiție lucrările ce folosesc noi mijloace de exprimare.

O reală operă de educație a publicului trebuie să-și propună drept obiectiv ca fiecare frecventator al sălii de concerte să poată discerne ceea ce este realmente valoros, chiar dacă mijloacele de expunere îl pot șoca la o primă audiție prin noutatea lor.

5. Nu întotdeauna critica noastră muzicală este capabilă să dea o judecată de valoare asupra creației. Multe exemple de cronici superficiale ar putea sprijini această afirmație.

Ne putem mîndri, însă, cu o serie de analize muzicale și de lucrări muzicologice care fac cinste activității din țara noastră în acest domeniu.

6. După părerea mea creația muzicală românească este încă departe de a fi cunoscută cum se cuvine atît în țară cît și peste hotare.

Am avut prilejul să citesc în publicații serioase, enciclopedii, istorii ale muzicii date total eronate, care ne demonstrau cît de puțin se întreprinde pentru a face cunoscute străinătății realitățile muzicale românești.

Contactele multilaterale, o largă difuzare peste hotare a partiturilor și discurilor românești, intensificarea activității de propagare a muzicii românești prin diverse conferințe pe teme muzicologice iată cîteva din mijloacele cele mai eficiente pentru a face cunoscută muzica românească în lume.

ANCHETĂ REALIZATĂ DE
IOSIF SAVA

Muzica pentru „Oedip la Colona" de Aurel Stroe

de Ștefan Mangoianu

Aurel Stroe are acea calitate de a atrage atenția proprie realelor personalități. Compozițiile sale au un specific marcat. Ele relevă prin prisma unui profesionalism ridicat, o problematică de mare complexitate, artistică și umană totodată. În acest sens, „Muzica pentru Oedip la Colona, de Sofocle", compusă în 1963, este întrutotul reprezentativă, atît prin expresie cît și prin limbaj. Concepție artistică, stil componistic, toate alcătuiesc aci un mănunchi organic, al cărui profil invită la profundă meditație încă și mai mult. Subiectivitatea inerentă unor aprecieri personale nu-l vor împiedica desigur să pășească mereu înainte.

Aria activității lui de creație cuprinde pînă azi 7 piese simfonice (în ordine cronologică : „Concert pentru orchestră de coarde", „Monumentum". „Arcade", „Muzică de concert pentru pian, alămuri și percuție". „Laude I", „Canto I" și „Laude II"), 3 piese vocal — sau coral — simfonice (cronologic : „Chipul păcii" cu versuri de P. Eluard, „Muzica pentru Oedip", „Timpul poate fi cucerit numai prin timp" cu versuri de T. S. Eliot) ,muzică de cameră (deasemeni cronologic, sonata pentru pian, „muzică pentru oboi solo" cu acțiune scenică, „2 epitafuri pentru voce și pian preparat" cu acțiune scenică), precum și muzică corală („Omagiu lui Van Eyck"). Atras de tot ce e mai nou posibil, pasiune prin excelență actuală, compozitorul are și o lucrare sui-generis („Laude III"), constînd exclusiv în acțiune scenică, destinată unui grup de balerini.

Aurel Stroe nu face parte dintre artiștii geloși pe tehnica colegilor, meschini cu împărtășirea propriei experiențe, considerînd principiile meșteșugului domeniul lor particular, interzis accesului. Dimpotrivă. Este aci o tinerețe spirituală ce îi face cinste, lui ca și celor mai vîrstnici, care au format generația sa, efectiv tînără. De asemeni, se exprimă aci o etică profesională valoroasă, întrucît e o mărturie de solidaritate cu toți cei ce năzuesc spre o artă cît mai nouă realmente. Desigur, a o căuta pe acesta nu numai ca muzician ci și ca om, regăsindu-se pe sine integral în tot ceea ce crează, cu tot ceea ce îl definește, iată supremul țel aci.

Contînd nu numai pe reflexe dobîndite, Stroe se auto-solicită intens intelectual, meditînd pe marginea creației muzicale, făcînd un mare efort, exemplar act de cultură în fond. El nu concepe granițe tăioase între gîndire și simțire, știință și artă, muzicologie și compoziție. Astfel, invocă acea unitate a lor vie, reală și obiectivă, aparținînd profund naturii umane. Poate uneori o exagerează în mentalitate, acordînd nejustificată preeminență intelectului, prin chiar aceasta nedreptățind dacă nu ignorînd specificitatea afectului, a cărui prezență arta nu o disprețuiește niciodată. Exponent al unei tinereți reflexive ce năzuie ardent spre obiectivitate, situîndu-se astfel în miezul dramaticei dezbateri contemporane, el stă ferm pe pozițiile antisubiectivismului în artă, poate nu întotdeauna îndeajuns ferit de tendințele deopotrivă deformante, ale obiectivismului.

Acesta fiind cadrul preznt în care ia naștere noul, într-adevăr, cum ar fi posibilă compoziția, independent de acuta întrebare esențială : ce este muzica ? ce o distruge ? ce o întemeiază ? Problema fundamentelor muzicii este astfel la Stroe pasiune centrală. În cercetarea ei uzează de toate mijloacele pe care propria-i experiență și gîndire i le furnizează, neezitînd să ceară și colaborarea generoasă a gînditorilor de ramură științifică (savanți matematicieni, logicieni etc.) El caută așadar, și prin aceasta pe sine ca artist trebuie să se găsească, el caută „elementele prime", „ireductibile" ale muzicii, orientat indiscutabil poate nu atît în direcția cît în problematica abordată. În spirit colegial îi propun să reflecteze și la faptul că, eventual, „ireductibilul" muzicii nu ar zace în vreo anumită structură muzicală ci, poate, în indisolubila interdependență dintre sonoritate și expresie. Oricum, e cert că artistul nu se poate dispensa de cunoașterea uneltelor sale. E cu totul firească preocuparea teoretică la un compozitor ,convergența concepțiilor lui fiind deplină în estetica sa, explicită sau implicită. Nu e mai puțin adevărat însă că fiecare dintre acestea sînt domenii de creație diferite, bine delimitate. Fapt e că cerebralitatea problematicii componistice nu are importanță

hotărîtoare cîtă vreme artistul vibrează şi ne face să vibrăm nemijlocit, ca oameni, la audierea lucrărilor lui.

„Muzica pentru Oedip la Colona, de Sofocle" ea însăşi e un rod al preocupărilor amintite. Scrisă iniţial pentru teatru, se constituie deplin ca piesă de concert. O anume sobrietate adecvată îi caraterizează expresia, izvorînd din adîncurile unei concepţii poate în plină evoluţie. Căci factorii prezenţi în discurs izbutesc să contureze în cîteva intonaţii lapidare o mică lume supusă parcă unei implozii. Interesul auditoriului e puternic stîrnit de fondul unei percuţii bogate (4 executanţi), prezentă permanent şi evoluînd în 4 mari secţiuni despărţite prin pauze de minimum 15 secunde. Ele permit astfel aleatoriu în anumite limite, simultaneizarea lor alternativă cu celelalte două grupe (corul cu solistă şi orchestra de suflători), deasemeni evoluînd în 6 şi respectiv 4 secţiuni, distanţate la fel. Îmbinarea secţiunilor se face într-o ordine prestabilită, afară de un interludiu coral care poate fi plasat în principiu oriunde. Această secţiune ca şi a 3-a a percuţiei (cu caracter pastoral) sînt singurele care nu permit nicio simultaneizare, desfăşurîndu-se în timpul pauzei dintre secţiunile celorlalte grupe. Întregul aparat interpretativ necesită 2 dirijori. Aceştia conlucrînd, au fixată sarcina de a-l face să se sincronizeze integral doar la o anumită măsură a lucrării, spre final, de fapt climaxul dinamic al piesei. Acest concept de formă muzicală cvasi-mobilă, nu e decît consecinţa extinderii principiului mişcării, într-un domeniu pe care tradiţia îl vedea inapt pentru practicarea improvizaţiei, străvechi principiu muzical. Periodizarea elastică permite o percepere plurală a formei lucrării, fiecare nouă interpretare aducînd sensuri nuanţate ale unui aceluiaşi conţinut, îmbinări fluctuante ale unor componente constante. Astfel încît lucrarea lui Aurel Stroe invită la consideraţii multiple.

Structurile ei sînt puţine la număr. Timbrurile dispun doar de trei, corespunzînd în mare grupelor formaţiei (aerofonă, cordofonă şi percutantă), ritmica de una (pare-mi-se, un tipar anapest), intervalica de trei (secundă mare-secundă mică, secundă mărită-secundă mică, terţă mare-secundă mare), iar acordica de două (terţă mare şi mică). Tratarea structurilor ritmico-percutante este variată, cu totul precumpănitor. Tectonica întregului discurs se bizuie în special pe evoluarea lor, de la o stare haotică spre ordonare, proces organizat după metoda matematică cunoscută sub denumirea de „grafe". Celelalte structuri au dezvoltări minime. Astfel, toate secţiunile suflătorilor constau exclusiv într-o acordică ce evoluează de la trisonul major la totalul cromatic, nu continuu, ci în trepte brusce. De asemeni toate secţiunile corului constau exclusiv în scări modale descendente sau ascendente, interludiul coral uzînd de trecerea acestora, prin glissando ascendent, la intonaţia nemuzicală. Singurul fragment mai dezvoltat melodic, el însuşi cu mare reţinere totuşi, este solo-ul de mezzosoprană. În arhitectonica lucrării el ocupă un loc deosebit. Sistematica sonoră, concepţia creatoare sînt astfel organice, unitare.

Cîteva intonaţii simple, cumva apăsate, conturează imagistica lucrării. Ea aşează elastic într-un cadru fix cîteva structuri elementare, minim dezvoltate, personaje chemate să se exprime pe sine fiecare. E o viziune artistică, aşi zice sceno-grafică, frumoasă, adecvată subiectului. Numai de intensitatea emoţiei, de gradul interiorizării expresive, depinde reuşita acestui împrumut sugestiv între arte. În heterofonia corului bărbătesc percepem intonaţia durerii, atît de omenească, purificatoare. De asemeni, pe aceea a revoltei şi alinării. Interludiul, cu glissando-urile sale, sugerează puternic, particularizat, uimirea şi întrebările. Nu ştim ale cui dacă ale lui Oedip, Creon, ale Antigonei sau ale lui Theseu, dar sînt ale tuturor acestora, ale unui întreg univers uman, esenţializat. Poate că Stroe s-ar fi putut realiza aci încă şi mai autentic. Că nu pierde însă sensul intonaţiei tipice, căutînd structuri muzicale primare, arhaizante, aceasta e fiindcă vibrează el însuşi, actual. Imagistica mai are cîteva momente pregnante : trecerea treptată de la inegalabil luminosul trison major, pînă la tensiunea opacă a totalului cromatic ; apoi farmecul secţiunii pastorale a percuţiei, deloc idilică sau naturalistă ; înfine, poate chiar momentul de intensitate al reunirii grupurilor, dar mai ales intervenţia vocii femenine, cu accentele ei viguroase, ciudat incantatorii. Dacă alternanţa niciodată aceeaşi a secţiunilor lucrării, dă loc unei periodizări elastice de tip „muzică — pauză — muzică", cu atît mai mult momentele de muzică cer personajelor — structuri, puternic generalizante, o expresivitate cuprinzătoare. Iată dece căldura afectului, specifică deşi inseparabilă de intelect, îşi găseşte aci locul cuvenit, prin însăşi raţiunea de a fi a compozitorului.

Poate că simplele scări modale uzitate sînt încă prea limitative, rigidizante, generozitatea subiectului cerînd o tratare mai vie. Aceasta este o cale deschisă pentru Aurel Stroe. Unele tempo-uri, ale percuţiei şi corului în special, ar fi avut de cîştigat poate, printr-o lentoare mai puţin hieratică. Depinde de cît şi-a dorit aci autorul o stilistică primitivă, sarcină compatibilă cu o viziune reconstitutivă, de muzeu, a artei spectacolului. E vorba desigur, nu de consecvenţa ci de modernitatea unei asemenea stilistici. Căci realizarea lucrării dovedeşte generoase aptitudini de exprimare a unor semnificaţii general umane, prin chiar aceasta actuale, într-un limbaj muzical propriu. De asemeni, ritmica, atît de importanta ei funcţie dramaturgică, în trecerea ei de la dezordine la ordine, ce cîmp de esenţializare artistică, ce sarcină supremă are ! Singură imaginaţia este capabilă de o asemenea delicată muzicalizare. Nimic nu o împiedică desigur să uzeze de aparatul ştiinţific, matematic, logic, sau de orice altă specialitate. Măsura eficienţei ei va fi însă întotdeauna intonaţia. Calculul matematic ca şi metafora literară de pildă, o pot ajuta să se organizeze, să se cristalizeze, dar nu pot înlocui bogăţia de reprezentări sugerate de imaginea muzicală, unica în stare să califice cuantificarea sonoră. Dezordinea, ca vocabulă, generalizează noţional stări concrete, nuanţate, infinite la număr. „Grafele" matematice, ele însele, generalizează cantitativ infinit de multele relaţii concrete din realitate Ele nu pot suplini însă proecţia sonoră imaginativă, individualizată. Poate că într-o mică măsură autorul a rămas aci dator sieşi, componistic.

Însumînd datele, lucrarea lui Aurel Stroe poate fi apreciată ca remarcabilă, prilejuind o interpretare, muzicală şi critică, nuanţată, substanţială. Ea acordă unui subiect muzical realizat cu intuiţie şi probitate profesională autentică, semnificaţii mai mult expozitive decît conflictuale poate rezultate tocmai dintr-un pro-

cedeu de lucru, nu dintr-o viziune inițială. Dacă nu cumva răstălmăcim subiectiv lucrarea, conținutul ei ne apare astfel dominant epic, cu implicații lirico-dramatice desigur, însăși personalitatea artistică a compozitorului conturîndu-se aci puternic, în lumina relației dintre subiect și metoda de creație. Acestea toate ne conduc spre înțelegerea esteticii sale, caracterizată prin mijloace muzicale expresive, valoroase, în dezvoltare. Totuși, asimilînd poate cumva obiectivist unele conținuturi de viață, ea simplifică excesiv pe alocuri mijloacele plasticizante de limbaj. În ultimă instanță, faptul acesta îi încorsetează restrictiv expresia, aptă de ample dezvoltări, plină de vlagă, altfel. Aceasta influențează într-o măsură chiar sensurile și semnificațiile înalt poetice ale muzicii sale, apte și ele de încă mai ample dezvoltări, ceea ce nu-l împiedică să le tălmăcească însă sobru, obiectiv, convingător.

Aurel Stroe are calități proprii realelor personalități. Lucrările sale incită, sînt un factor de puternică emulație artistică. Deplina sa realizare este cu atît mai asigurată cu cît munca lui de creație este prilej nu de act sonor unic, ci de unicat înalt expresiv.

„M. P. 5" de Alexandru Hrisanide

de C. D. Georgescu

Cvintetul pentru vioară, violă, violoncel, saxofon sau clarinet și pian (M.P.5 fiind o prescurtare a titlului „muzică pentru cinci") a fost scris în primăvara anului 1966, la solicitarea formației „Musica Nova", căreia îi este dedicat. Lucrarea a cunoscut pînă în prezent două execuții publice : la Köln (R. F. a Germaniei) în septembrie 1967 și la București, în mai 1968.

Contactul auditiv sau vizual, prin consultarea partiturii, cu M.P.5, ne pune în fața unui limbaj muzical evoluat, destul de puțin obișnuit încă în viața noastră de concert. Considerăm că nu este lipsit de interes a prezenta, sumar, cîteva din problemele tehnice ridicate de acest limbaj.

Într-adevăr, concepția compozitorului implică adoptarea, ca o necesitate, a unor procedee de notație cu caracter particular ; ele au semnificația unei simplificări, a unei reduceri la esență a elementelor obligatorii, stabilite, în contrast cu cele variabile, lăsate la latitudinea interpreților. În acest fel se evită complicații de notație aberente, practic fără eficiență, în favoarea unor formulări grafice schematice, incomparabil mai plastice. Între aceste procedee, legate intim de caracterul muzicii care le utilizează, citățm :

a) pentru înălțimea sunetului :

— linii sau curbe de diferite forme, reprezentînd fie traiectoria unui glissando (cu „figurație ritmică" sau nu), fie o linie melodică rapidă, ale cărei sunete nu au importanță.

— semne convenționale pentru cel mai înalt sunet al instrumentului, cu înălțime nedeterminată (normal sau „flautando", în cazul instrumentelor de coarde).

b) pentru durata sunetului :

— înlocuirea barelor de măsură tradiționale printr-o „axă a timpului" pe care sînt marcate secundele (sincronizarea fiind realizată de către dirijor, direct sau prin intermediul unei benzi de magnetofon).

— reducerea valorilor ritmice la trei durate fundamentale (lungă, cea mai scurtă posibilă și intermediară, de aproximativ patru ori mai mare decît cea de a doua).

Un caz particular îl prezintă o întreagă secțiune a piesei, în care notația de pe portativ nu are decît o valoare pur tehnică, informativă, vioara, violă și violoncelul fiind dezacordate la un anumit interval.

Desigur, în afara celor expuse mai sus, există semne obișnuite de notație în domeniul melodic, dinamic etc.

Cu toate că au devenit uzuale în ultimul timp, amintim cîteva din „culorile" instrumentale folosite :

a) pentru vioară, violă sau violoncel :

— cîntatul sul ponticello, sul tasto, după căluș sau pe căluș.

— efecte de percuție (lovirea cutiei instrumentului cu vîrful degetelor sau a corzilor libere cu palma)

b) pentru saxofon :

— lovituri cu palma peste clape.

— frullato, slape.

c) pentru pian :

— cluster.

— lovitură cu talpa piciorului în pedala din dreapta (pentru a răsuna întreaga cutie a instrumentului).

— lovituri cu palmele în capac.

— lovituri în interiorul cutiei cu un obiect dur.

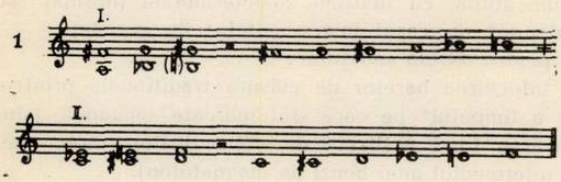
— frecarea capetelor clapelor negre cu un creion, etc.

Aceste procedee sonore sînt destul de reduse ca număr, alese cu exigență și bine reliefate prin modul de folosire.

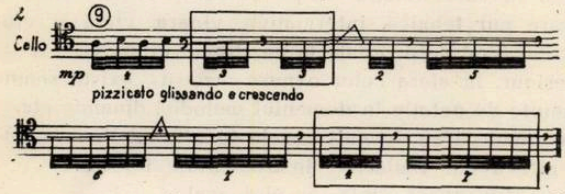
Libertatea relativă de execuție despre care am mai vorbit este stimulată și prin procedeul tipic aleatoric al notării unui grup de sunete între care urmează să se formeze combinații diferite, la viteza indicată. Sensul acestor sisteme de notație, mai mult sau mai puțin obișnuite, îl constituie satisfacerea intențiilor muzicale ale compozitorului pe care le servesc și pe care la rîndul lor, le influențează în direcția realizării unei arte în care detaliul provocat de dispoziția momentană a executanților, deși important, nu alterează esența structurilor.

În M.P.5 intențiile declarate de organizare a limbajului nu depășesc elementarul, complexitatea apărînd în special pe plan combinatoriu, improvizatoric. Faptul că, între programat, rațional și întîmplător, spontan, cumpăna înclină aparent în favoarea celui de al doilea element nu ne demonstrează că acest gen de muzică nu s-ar baza pe legi obiective, controlabile. Vom enumera cîteva asemenea principii, depistabile în micro sau macrostructuri.

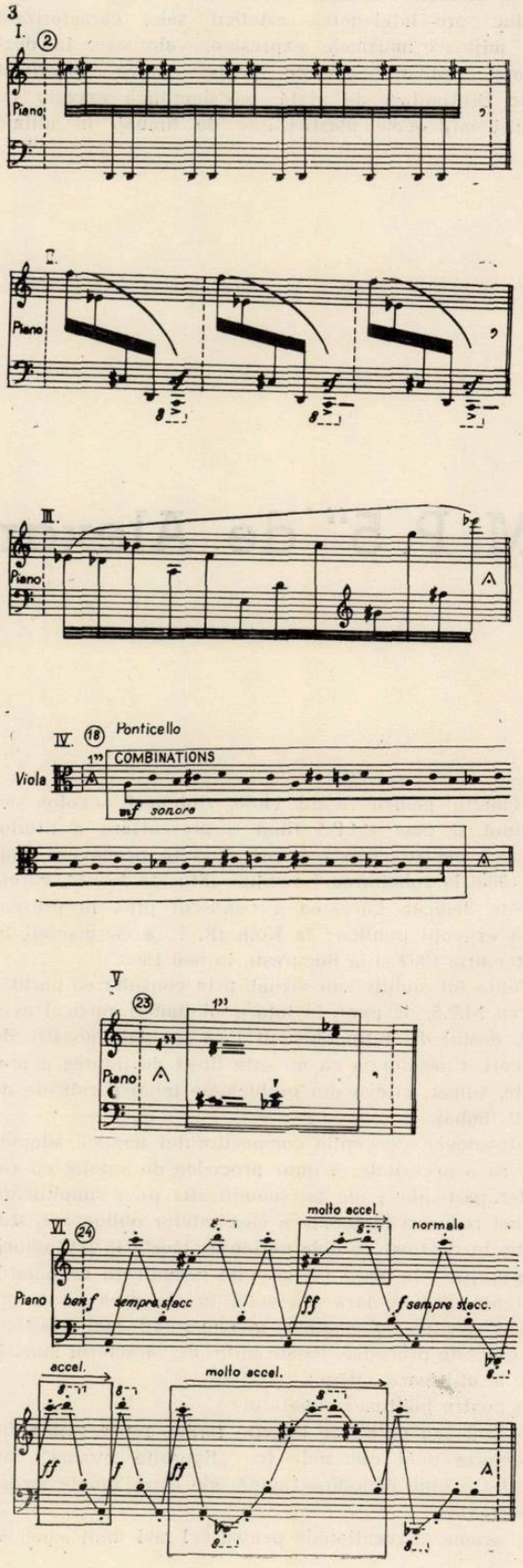
Modul unic de ordonare pe plan vertical al sunetelor îl reprezintă două acorduri-cluster de cîte 6 sunete fiecare, primul format din succesiunea a trei sexte mari iar al doilea din trei terțe mici, situate în ambele cazuri la intervale de un semiton. Conform declarațiilor compozitorului „nu este vorba de serie și nici de climat serial", ci de o tratare liberă, quasi-modală.

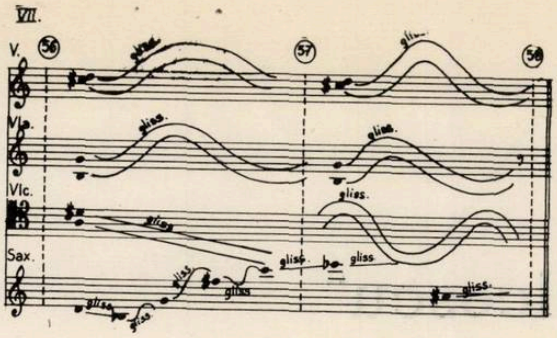


Pe plan orizontal remarcăm un șir de cifre (4 3 3 2 5 6 7 4), care pot apare în diferite combinații și ipostaze (de exemplu, ca „broderie ritmică" pe un glissando lento).



În general, nu există raporturi de durate între sunetele unei formule melodice, marea lor majoritate desfășurîndu-se pe un „ritm drept" sau pe tenuto-uri lungi, ceea ce a și făcut dealtfel posibilă simplificarea notației la acest nivel. În afara celor expuse mai sus, mai găsim un grup de șapte celule melodice (și un mare număr de altele, înrudite cu acestea sau intermediare), un material prestabilit care nu evoluează ci se repetă, identic sau cu modificări de o importanță redusă. „Nu există teme și nici suprafețe tematice", ci colaje între suprafețe statice constituite din aceste celule sau momente de tranziție.



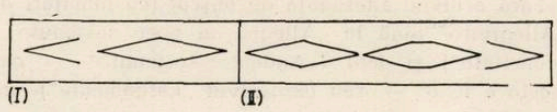


Urmărindu-le prezența capricioasă în textul muzical nu rezolvăm însă problema perceperii unității formei, suficient de explicită chiar la o primă audiție. Desfășurarea evenimentelor muzicale în cele două mari secțiuni ale lucrării (în raport de 1 : 2 ca întindere, între ele neexistînd deosebiri marcante de alt ordin) ne impune necesitatea definirii formei „în mare" pe criterii instrumentale. Blocurile de tenuto-uri ale grupului de coarde se impun de cîte ori revin, ca un fel de repriză timbrală. Ele apar de trei ori în prima secțiune (precedînd creșteri ale densității muzicii, de primele două ori, iar a treia oară, o rarefiere, reliefată prin apariția saxofonului într-o amplă „cadență") și încă de trei ori în cea de a doua secțiune (ultimile două tenuto-uri devenind glissando-uri generalizate) „Cadența" saxofonului își află simetria în cea a pianului, care apare înaintea ultimului bloc al coardelor (al șaselea), ca o culminație a unei ample suprafețe polifonice, centru de greutate al întregii lucrări prin durată și dinamism coloristic. Segmentarea pe care o putem opera astfel, pe care o expunem pe scurt, nu are, desigur, sens decît pe plan instrumental, fluxul muzical prezentîndu-se relativ omogen din alte puncte de vedere.

Secțiunea I : a 1 (coarde tenuto, pian — celulele 1,2 etc.), b1 (glissando — lento cu „figurație ritmică", creșterea densității) ; a2 (coarde tenuto cu vibrato-pian-celula 3), b2 (glissandi, celula 4, piano — celulele 5,6, coarde-celula 1, crește densitatea) ; a (coarde tenuto), b3 (intrarea saxofonului — celulele 4,1, scade densitatea ; dezacordarea viorii, violei, violoncelului ; percuție pian).

Secțiunea II : C 1 („cadența" saxofonului), a 4 + b 4 (coarde tenuto, saxofon, pian — celula 1, densitatea crește apoi scade) ; a 5 (coarde glissando, saxofon —celula 7), b 5 (mare dezvoltare polifonică, pianul intră la sfîrșitul ei, celelalte instrumente se retrag treptat), C 2 („cadența" pianului, densitatea scade) ; a 6 (coarde glissando, intrarea saxofonului), b 6 (intrarea pianului, densitatea scade).

Curba densității evenimentelor muzicale, pe care o deducem, este deasemenea simplă :



Privitor la această linie, ne mulțumim a cita din nou cuvintele compozitorului : „M.P. 5, bloc sonor format din două cuburi de dimensiuni diferite, înglobează două apusuri, flăcările celui de al doilea lăsîndu-și amprenta asupra întregii piese".

Privită „în mic" forma constă din reluări, combinări, aglomerări și rarefieri succesive, supuse cerințelor continuării imediate, instinctive ; desigur, nu este vorba de haos nici pe plan microstructural, deoarece unitatea elementelor și personalitatea limbajului asigură coerența, permițînd, pe de o parte aproape orice alăturare a elementelor prestabilite și eliminînd, pe de altă parte, arbitrarul. Citățm la întîmplare cîteva procedee, întîlnite la acest nivel : recurența, inversarea, modificarea intervalelor celulelor ; repetări insistente de sunete sau grupuri de sunete ; combinări de sunete în interiorul unui interval ; mișcări suitoare, coborîtoare sau mixte de diferite întinderi, în glissando sau melodizate ; întreruperile care punctează întreaga curgere a muzicii etc. Pot fi considerate criticabile unele lungimi (în special în secțiunea a II-a), abuzul de formule stil „oiseaux" sau chiar o oarecare risipă cromatică (de registre extreme, glissando-uri, moduri de atac mai puțin uzitate) ; precizăm însă că toate acestea pot avea valoarea unor calități esențiale, dacă reușim să acceptăm integral punctul de vedere al compozitorului.

Jocul improvizatoric strălucitor, relieful acid al structurilor, coloristica adesea pură (nelipsită însă, uneori, de o anume măreție, grandoare, dar și de grație, ironie sau duritate) captivează în mod nemijlocit auditorul. Detaliul, adesea necontrolabil aparent, doza remarcabilă de spontan, conduc deopotrivă la efectul direct, imediat al acestei muzici „Concertante în adevăratul înțeles al cuvîntului". Ca și în alte lucrări, Hrisanide se înfățișează ca un compozitor care nu agrează prejudecățile de nici o natură. Întreaga muzică, procedeele tehnice, modul de a organiza timpul, timbrele, par inventate din nou pentru această lucrare, renunțîndu-se la ceea ce nu este strict necesar ca la un balast greoi, formal, inutil, cu o dezinvoltură care trădează forță.

M. P. 5 vădește o anumită detașare a compozitorului față de opera sa ; muzica tinde să redevină un joc pur, estetizant în cel mai bun sens, ca anumite pagini din Mozart, apoi Messiaen sau Boulez, ca în jazz sau ca în folclor în general. Nu există intenția de a filozofa, exprima, cel puțin nu la nivelul convențional. Timpul nu are valoare dramatică ci doar pur muzicală ; el este static, evenimentele se petrec pe loc, nu există devenire, evoluție. Opoziția are loc între suprafețe relativ omogene intern, cu densități diferite, care nu duc către nimic și se alătură, suprapun sau întretaie cu alte suprafețe statice. „Ele ies din timp și intră în timp ca zborul unei păsări în cîmpul vizual".

Prin M P. 5, ca și prin alte lucrări compuse în ultimii ani (Volume — Invențiuni pentru violoncel și pian, Trei piese pentru orchestră, Sonata pentru vioară solo etc) Hrisanide se situează în primele rînduri ale curentului de avangardă al muzicii românești contemporane, ca posesor al unui stil componistic profund original, rezultat al evoluției în jurul unor parametri evidențiați în mod pregnant încă în primele sale opusuri cunoscute.

Poemul „Visul lui Bălcescu“ de I. Hartulary-Darclée

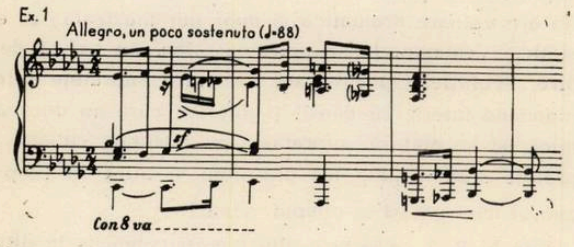
de Lucian Grigorovici

Poemul vocal-simfonic „*Visul lui Bălcescu*“ de Ion Hartulary-Darclée este conceput ca lucrare de largă accesibilitate și de rezonanță social-patriotică. O anumită formulă de asamblare (corul, fără soliști, intervenind ca final apoteotic cu viguroasele versuri ale poetului Vlaicu Bîrna), realizează țelul de *adresare directă*, în care subtilitățile pur muzicale ar fi riscat să diminueze un efect *voit imediat*. Căci sînt mijloace ale unei astfel de adresări care stau la îndemînă chiar și în cazul unei lucrări complexe, cum este oratoriul vocal-simfonic — iar realizarea ține, firește, de măiestria cu care sînt folosite asemenea mijloace.

La nivelul mare al formei, lucrarea este un triptic, cu secțiuni mari, urmărindu-se — în concepția autorului — realizarea unui contrast mai mare al părții finale față de primele două. Asemenea unui flux de substanță instrumentală, materialul tematic — concentrat în cîteva celule motivice precise — apare mereu transfigurat, în noi ipostaze, creind suflul larg pe care-l necesită genul.

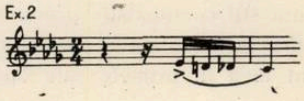
Un motiv inițial, cu intonație de doină (caracteristic fiind aici secunda mărită), deschide un amplu preludiu :

Ex. 1



Cu pregnanță se relevă aici și o celulă motivică, care revine asemenea unui liant melodic, de-a lungul întregii părți — fie în forma sa inițială,

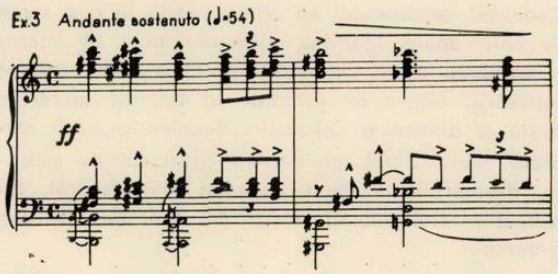
Ex. 2



fie în diferite transfigurări, preluate în toate compartimentele orchestrale.

După o scurtă dezvoltare, motivul al doilea este enunțat într-o mișcare mai lentă — un *Andante sostenuto* — contrastînd cu Allegro-ul inițial :

Ex. 3 Andante sostenuto (♩=54)



De aici pornește, de fapt, „respirația“ întregii lucrări. Concepția de „melodie continuă“ (de certă filiațiune romantică, la un muzician care trăise din plin ambianța verismului italian) impune desfășurarea discursului pe suprafețe largi, o manevrare a puținelor elemente tematice prin găsirea de soluții variate — de la secvență și modulație cromatică, pînă la inversările libere ale motivicii și diversitatea formulelor ritmice ; la care se adaugă, desigur, diferențierea coloritului timbral, realizată printr-un solid meșteșug al orchestrației.

Diferitele mișcări *interioare* ale fluxului muzical imprimă desfășurării a anumită agogică diferențiată, creind implicit și sensuri diferite, corespunzătoare programului pe care ni-l sugerează muzica : ultimele clipe ale marelui patriot român în durerosul său exil, așa cum ne sînt transmise prin versurile sale, înscrise ca motto al poemului :

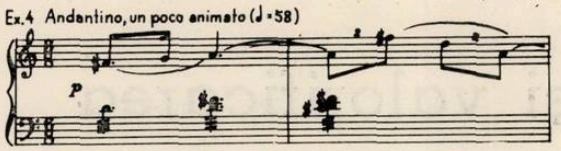
„Italie frumoasă, în tine-o să rămîi
Departe, singur, fără un om la căpătîi...“

Fără echivoc alternanța de *mișcat* (cu nuanțări de la „Allegretto“ pînă la „Allegro un poco sostenuto „sau „concitato“) și *lent* („Andante sostenuto“ — calmo, mesto e lento —, sau expresivul „Largamente“) simbolizează aici, în această primă parte, un puternic zbu-

cium sufletesc. Asemenea unui ecou, timpanele se pierd treptat într-o mișcare din ce în ce mai lentă („fino all'insensibile" este nuanțarea instrumentală), curmînd parcă agonia.

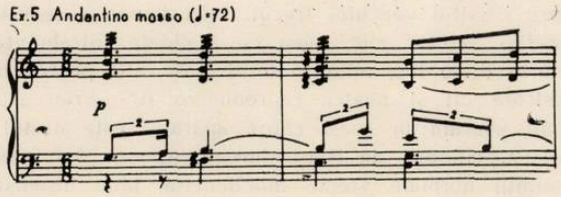
Reluînd motivul prim în major (anticipat încă în „Allegretto"-ul primei părți), partea a doua a poemului ne ilustrează „Testamentul lui Bălcescu" — arcul melodic este mai larg, mai avîntat, asemenea unei viziuni optimiste:

Ex.4 Andantino, un poco animato (♩ = 58)



De relevat, aici, ritmica ternară, mai accentuată decît în prima parte (măsuri de 6/8, sau și de 4/4 cu numeroase diviziuni ternare), redînd un caracter mai avîntat, chiar sprințar. De-altfel, acest element ritmic se alătură tratării armonice, ca unic factor de contrast față de partea întîia. Folosind și exploatînd resursele armoniei tradiționale — uneori intens cromatizată — compozitorul se desfășoară în limitele pe care i le impune acest stil. Putem privi întreaga lucrare prin concepția ei verticală, acordică, determinînd fluxul melodic — o muzică poate mai puțin axată pe discursul polifonic. Ceea ce nu înseamnă însă că nu vom desprinde, și aici (și mai cu seamă în prima parte) o oarecare independență melodică a vocilor; în complexul armonic, acestea cunosc o conducere destul de liberă, cu mari efecte sonore — ca de pildă în „Andantino"-ul părții a doua unde întîlnim suprapunerea celor două motive tematice.

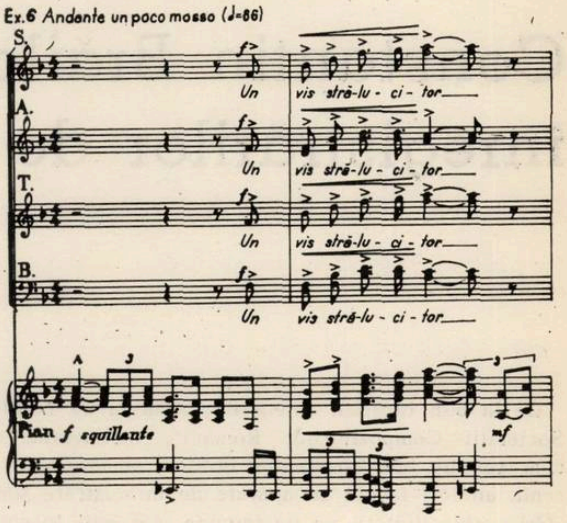
Ex.5 Andantino mosso (♩ = 72)



procedeu care scoate în evidență și mișcarea polifonică.

Ca element de noutate — atît în ce privește atmosfera generală, cît și prin contrastul pe care-l realizează față de primele două părți — intervenția corului în partea finală este viguroasă, de adresare directă ca limbaj.

Ex.6 Andante un poco mosso (♩ = 66)



Dublarea vocilor, precum și caracterul *omofonic* al întregii părți (la care se adaugă și sonoritatea masivă a orgii) reliefează spiritul apoteotic al cîntecului de masă vocal-simfonic; iar citarea binecunoscutului cîntec, al aceluiaș autor, „Republică, iubită țară", nu face decît să evidențieze și mai puternic intențiile compozitorului.

Constantin Brăiloiu şi valorificarea înregistrărilor de muzică populară

de Tiberiu Alexandru

De la bun început, culegerile „Arhivei de Folklor a Societăţii Compozitorilor Români", întemeiată, după cum se ştie, de Constantin Brăiloiu, acum patru decenii, au fost făcute cu aparate de înregistrare sonoră. „Grija obiectivităţii ne va impune mai întîi înregistrarea mecanică a melodiilor. Numai maşina este obiectivă şi numai reproducerea ei este întreagă şi netăgăduită", ne învaţă Brăiloiu, la numai trei ani după crearea Arhivei. „Oricît de bine am scrie o melodie sub dictat, tot va lipsi ceva notaţiilor noastre, de n-ar fi decît timbrul vocii şi coloraţia aceea deosebită datorită emisiunii populare, ca să nu mai vorbim de instrumente" [1]. Îmi îngădui să adaug că orice notaţie muzicală directă este hotărît neîndestulătoare! Variaţia unul din atributele cele mai de seamă ale cîntării populare, scapă notării prin forţa lucrurilor. Cît despre cîntările bogat înveşmîntate de ornamente melodice, pe deasupra de formă liberă-improvizatorică, mereu schimbătoare, se înţelege că notarea lor directă nu este cu putinţă. Silindu-l pe informator să repete mereu o melodie oarecare, sau poate crîmpei după crîmpei, pînă ce izbutim să o scriem într-o formă cît de cît apropiată de ceea ce ar trebui să fie înfăţişarea ei grafică, obţinem un document sintetic, artificial, în ultimă analiză neconform cu realitatea. O astfel de melodie nu poate fi decît un auxiliar în munca cercetătorului. Melodia populară — ne spune Brăiloiu — „nu prinde fiinţă decît în clipa cînd este cîntată şi nu vieţuieşte decît prin voia interpretului şi în chipul voit de el: creaţie şi reproducere se confundă aci — fapt asupra căruia nu se poate stărui de ajuns — într-o măsură de tot necunoscută practicii muzicale bizuite pe tipar, şi toţi cercetătorii au rămas uimiţi de libertatea cu care interpreţii populari mînuiesc melodiile interpretate, privite de ei ca un bun absolut al lor" [2]. Înregistrările de melodii populare permit oricînd un control şi — la nevoie — o retranscriere mai bună. (Citäm în acest sens pe Béla Bartók. Nemulţumit de notaţiile schematice pe care le-a făcut pe vremuri, le-a retranscris, uneori în mai multe rînduri, cu mare migală. O comparaţie între *Cîntecele din Bihor*, aşa cum au apărut în 1913 [3] şi aceleaşi cîntece, retranscrise, apărute anul trecut [4], este mai mult decît edificatoare. Era oare posibilă o asemenea operaţie fără înregistrările respective, făcute pe teren în 1909 şi 1910?). În plus, ne arată Brăiloiu, înregistrările sonore îngăduie „păstrarea unor fenomene menite unei pieiri sigure" [5].

Aparatul folosit era fonograful inventat de Edison spre sfîrşitul veacului trecut. L-au impus o seamă de calităţi: cîntar mic, ceea ce îngăduie întrebuinţarea lui în orice loc, mînuire lesnicioasă atît pentru înregistrare cît şi pentru reproducere (transcrierea este mult uşurată în acest chip), aparatul este destul de robust, cilindrii de ceară înregistraţi se păstrează în condiţii normale vreme îndelungată, bine înregistraţi ei rezistă la 50 sau mai multe citiri, pentru operaţia de transcriere (care pretinde multe şi repetate reluări) pot fi copiaţi pe cale mecanică.

Fonograful are însă şi destule inconveniente: înregistrarea (ca şi reproducerea) este slabă şi insuficient de fidelă, imprimarea unor ansambluri mai mari este cu neputinţă, informatorul este nevoit să stea în imediata vecinătate a pîlniei aparatului etc.

Brăiloiu s-a străduit în permanenţă să înlăture neajunsurile acestui aparataj, încă de pe atunci învechit. A comandat în străinătate construirea unor fonografe perfecţionate şi mai robuste [6], încă în primii ani de activitate, iar mai tîrziu l-a sprijinit pe talentatul tehnician al Arhivei, Gheorghe Abălaşei, să construiască o doză electromagnetică de înregistrare şi reproducere pe cilindri de fonograf. În ciuda avizului negativ al unor specialişti de peste hotare, acesta a izbutit, şi, de prin 1937, Arhiva a început să facă înregistrări electrice pe cilindri de fonograf, la început doar la sediul ei din Capitală, iar mai tîrziu şi pe teren. Calitatea sonoră a crescut considerabil, se puteau înregistra tarafuri întregi şi, cu două aparate care lucrau alternativ, lungi chestionare. Dar progresul nu era îndestulător, spre a satisface pe deplin înaltele exigenţe ale

îndrumătorului și învățătorului nostru. De aceea, cilindrii de ceară au rămas „un fond destinat doar studiului și lucrărilor de «laborator»" [7]. Pentru valorificarea multilaterală a celor mai de seamă creații populare și a celor mai de frunte interpreți descoperiți de-a lungul și de-a latul țării de către cercetătorii Arhivei, trebuia găsită o altă cale.

Grijuliu pentru conservarea documentelor sonore, Const. Brăiloiu a inițiat copierea cilindrilor pe discuri de patefon [8]. În arhivele Institutului de etnografie și folclor se păstrează 32 de melodii culese cu fonograful, copiate pe disc de casa Pathé din Paris. Discurile sînt, evident, mai durabile și de pe matrițele lor se pot presa cu înlesnire mai multe exemplare, dar înregistrările copiate pe ele rămîn răgușite, încărcate de paraziți și — ca toate înregistrările acustice — văduvite de o seamă de frecvențe. Costul unei asemenea operații s-a dovedit, pe deasupra, peste măsură de ridicat. Drept urmare, copierea cilindrilor de fonograf pe discuri a fost părăsită.

Înregistrarea electrică pe fir de oțel — începuturile magnetofonului modern — și înregistrarea prin gravare pe film [9] (care apăruseră între timp), s-au dovedit necorespunzătoare. Am examinat, alături de Const. Brăiloiu, un asemenea aparat și am rămas decepționați: zgomotul de fond era mai ceva decît pe fonograf! (Înregistrarea optică pe film, din motive lesne de înțeles, nu putea fi luată în considerare). Nici aparatele pentru amatori de înregistrare electrică pe diferite tipuri de folii — Arhiva a cumpărat un astfel de aparat — nu erau cu mult mai bune: zgomot de fond ridicat, înregistrări unice supuse pieirii etc.

Singur discul înregistrat electric, după procedeele industriale clasice, dădea rezultate mulțumitoare. Din primii ani de viață ai Arhivei, Brăiloiu s-a preocupat de această chestiune [10]. A recomandat caselor de discuri imprimarea unor formații autentice de muzică populară, aduse în Capitală cu mare cheltuială, dar numai arareori a izbutit. („Specialiștii" respectivi strîmbau din nas și se codeau, temîndu-se că nu vor cîștiga destule parale cu o asemenea muzică. *„Es klingt so rauh!"* — sună atît de aspru! — se plîngea unul din directorii casei „Columbia", poftit de Brăiloiu la o masă, ca să asculte minunatul taraf al lui Nicolae Zlătaru din Runc și pe Ioana Zlătaru, vestita cîntăreață a Gorjului din acea vreme). De cele mai multe ori a comandat însă industriei înregistrări pentru nevoile Arhivei, atît celei indigene (Lifa și Cristal; aceasta din urmă botezată mai tîrziu Electrecord), care nu făceau întotdeauna înregistrări de foarte bună calitate, și industriei străine (Columbia și Odeon). Aceasta din urmă își aducea periodic, și pentru puțină vreme aparatajul, cînd de la Londra, cînd de la Berlin, și înregistra într-un studio improvizat, cu mijloace de mîntuială, în sala „Barașeum". (Teatrul evreiesc de azi). Pentru înregistrările noastre abia găseau cîteva ceruri, după multe pertractări, deși Arhiva îi plătea cu bani grei. Cerurile imprimate erau prelucrate în fabricile respective de peste hotare și după cîteva luni primeam discurile, cîte 10—12 discuri de fiecare față înregistrată, ce e drept foarte bine imprimate. Numărul înregistrărilor pe disc, făcute în acest chip, se ridică la 851 fețe, cu un total de 1784 melodii.

La cel dintîi Congres internațional de folclor, ținut între 23 și 28 august 1937, la Paris, Const. Brăiloiu a rostit o cuvîntare despre *Tehnica înregistrărilor sonore*: Culegerea materialelor este cea mai urgentă dintre toate datoriile folcloristului. Numeroase laturi ale sarcinii noastre „nu apar decît încetul cu încetul, pe măsură ce se lărgește cîmpul descoperirilor și se înmulțesc posibilitățile de comparație. În lumina noilor cunoștințe, multe din faptele socotite altădată lăturalnice ne par dintr-o dată de mare însemnătate și deschid o cale neprevăzută cercetărilor" [11]. Este de temut că domeniul folclorului muzical în întregul său va putea fi hotărnicit cu exactitate „abia într-un viitor în care muzica populară va înceta să mai viețuiască. Este absolut necesar să lăsăm moștenire învățaților acelui viitor documentele care să îngăduie un răspuns la toate întrebările care se vor ivi după noi" [12]. Pentru aceasta, precizează Brăiloiu: „Înregistrarea muzicii populare este fără îndoială cea mai însemnată din toate problemele care se pun astăzi folclorului muzical" [13].

Brăiloiu recomandă discul de tip industrial, „fidel și durabil" [14]. Acesta ar putea fi folosit fără prea multe greutăți în țările în care folclorul se află într-o stare de decădere înaintată, unde numărul înregistrărilor necesare nu este mai mare și unde comunicațiile sînt lesnicioase și, prin urmare, informatorii pot fi aduși ușor în fața microfonului. Dimpotrivă, acolo unde folclorul trăiește cu intensitate, unde numărul de înregistrări depășește toate prevederile, unde deplasările se fac anevoie, nu se vor putea folosi procedeele industriale decît în mică măsură. În această situație, „Arhiva de Folklore a Societății Compozitorilor Români" folosește pentru munca de teren fonograful. În același timp ea înregistrează pe disc industrial documentele cele mai de preț, în scop de a edita antologii monografice de discuri, imprimate prin procedeele industriale cele mai moderne. Aceste antologii sînt gîndite după cele două categorii ale clasării generale: „regiune" (sat, zonă dialectată, provincie etc.) și „gen" (colinde, cîntece propriu-zise, cîntări funebre etc.). Cînd întreg teritoriul țării va fi fost explorat, cele două serii antologice se vor reuni și vor putea sluji drept temelie la o antologie a muzicii populare a românilor în întregul ei [15].

Ideea elaborării unor antologii sonore care să pună în circulație cele mai valoroase și mai tipice creații populare a fost urmărită cu stăruință. Dar, vai! o asemenea întreprindere depășea cu mult posibilitățile materiale ale „Arhivei de Folklore a Societății Compozitorilor Români", care — trebuie s-o mai spun o dată — și-a dus munca fără nici un sprijin oficial (ceea ce nu a împiedicat-o să ajungă, sub conducerea pricepută a lui Brăiloiu, în preajma izbucnirii celui de al doilea război mondial, cel mai mare centru științific de acest fel din lume!)

În mai multe rînduri, Const. Brăiloiu s-a adresat Fundațiilor Regale cerîndu-le sprijinul pentru a edita „Antologia sonoră a muzicii populare românești". Într-un memoriu din 3 octombrie 1938, adresat directorului general al „Fundației pentru literatură și artă Regele Carol II", C. Brăiloiu dă o seamă de amănunte pe care le găsesc deosebit de prețioase, asupra înfățișării pe care urma s-o aibă această monumentală lucrare, fără pereche în lume. Iată cîteva spicuiri din cuprinsul acestui valoros document:

„Munca de cercetare a muzicii noastre populare pe care o fac de vreo 15 ani, cu sprijinul Societății Com-

pozitorilor Români, a cărei arhivă de folclor am înființat-o, are drept unul și poate cel mai însemnat din scopurile sale, întocmirea unei *antologii generale a muzicii țăranilor români*, pe discuri de gramofon.

„O asemenea antologie ar însemna pentru muzică o înfăptuire tot atît de cuprinzătoare ca, pentru limbă, un atlas lingvistic.

„*Forma* ce va trebui să o îmbrace, după părerea mea, antologia plănuită, este aceea a unei *serii de albume* cuprinzînd un număr variabil de discuri (4—12). Fiecare album urmează să fie închinat unui teritoriu dialectal, variabil și el după împrejurări:

„*un județ*, cînd județul poate fi privit ca o unitate, fie prin omogenitatea materialului muzical de pe întinderea lui (de ex. Gorj, Bihor), fie, dimpotrivă, prin diversitatea, de asemenea caracteristică, a acestui material (de ex. Severin Tîrnava Mare);

„*o regiune naturală* cînd este și un teritoriu dialectal muzical (d. e. Țara Oltului, Vrancea);

„*un ținut* ales după criterii ivite în timpul cercetărilor județele Cîmpulung + Suceava).

„Cîteva albume cuprinzînd antologia muzicală a *unui singur sat* reprezentativ (d. e. Drăguș, Gîștești dn Ilfov) ar urma să întregească albumele regionale, adîncindu-le înțelesul.

„Toate albumele ar urma să fie însoțite de o *broșură* cu ilustrații, transcrieri ale melodiilor, analize sumare ale stilului muzical local, lămuriri asupra riturilor însoțite de muzică, asupra informatorilor, asupra metodei de lucru etc.".

În continuare se arată că această lucrare s-ar înfăptui în mai multe etape, dintre care cea dintîi urmează să cuprindă o serie de 16 volume, din șapte provincii ale țării, amănunțit arătate. Se socotește costul (care ar fi acoperit prin vînzarea a 200 de exemplare) și se precizează că ar fi cu putință editarea între două și patru albume pe an. *Captatio benivolentiae*: Brăiloiu propune ca această operă care „nu și-ar avea echivalent nicăieri" să fie botezată „Antologia sonoră a muzicii populare românești Regele Carol II"!

Aceleași idei, mai pe scurt, le regăsim într-un alt memoriu, pare-se din 1939. Acesta aduce în plus propunerea ca Societatea Compozitorilor să suporte jumătate din speze. În sfîrșit, un al treilea memoriu, pe care îl cunosc, datat 27 octombrie 1939, dă un deviz amănunțit pentru costul fiecărui album, numărînd de la 5 la 12 discuri, într-un tiraj total de 150 de exemplare (care, vîndute, ar acoperi spezele de editare)[16].

Strădanii zadarnice. În afară de promisiuni, nimic palpabil. Brăiloiu însă nu cedează și pornește la înfăptuirea lucrării cu mijloacele modeste ale Arhivei. Se hotărăște să se scoată ca prim volum *Țara Oașului*. După o minuțioasă pregătire, albumul apare în ianuarie 1941, fără nici un rege pe frontispiciu! Albumul are titlul următor: *Societatea Compozitorilor Români, Antologia sonoră a muzicii populare românești, I, Țara Oașului (Satu Mare), Album îngrijit de C. Brăiloiu.* A fost scos într-un tiraj de 108 exemplare, cuprinzînd cinci discuri, imprimate pe o singură față, cu 12 piese aparținînd principalelor genuri ale folclorului local: două „hore" (doine) vocale și una instrumentală (fluier), Jocul miresei, „Horea" miresei două jocuri, două bocete vocale și unul instrumental (bucium), un semnal păstoresc (bucium) și o colindă. Broșura explicativă, pentru care coperta are în interior un buzunăraș special, a rămas nescrisă. În arhiva Institutului de etnografie și folclor se păstrează o simplă foaie de caiet cu cîteva date despre piesele cuprinse în antologie, scrisă de autor în limba germană).

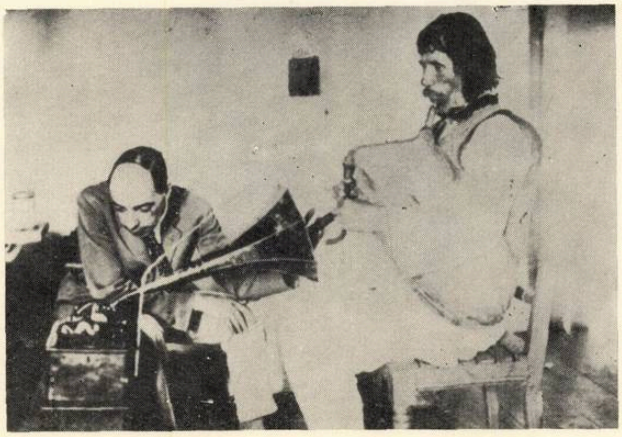
În același an, C. Brăiloiu scoate, în colaborare cu Ministerul Propagandei Naționale, încă trei antologii sonore, destinate posturilor de radio din străinătate: o mapă *Jocuri populare românești*, cu trei discuri și text explicativ în limbile română, franceză, engleză, germană și italiană, o a doua mapă *Jocuri populare românești*, de asemenea cu trei discuri, și *Nunta în Someș*, o mapă cu două discuri[17]. Cele două din urmă au rămas fără texte explicative. Pentru *Nunta în Someș*, Brăiloiu a folosit discurile utilizate într-o conferință radiofonică, cu același titlu, difuzată de posturile noastre de radio la data de 7 octombrie 1940. Textul integral al acesteia a fost publicat[18]. Pentru mapele cu jocuri, după minuțioase lucrări pregătitoare, s-au ales și s-au copiat melodii reprezentative pentru dansul nostru popular din diferitele provincii ale țării și pentru principalele instrumente muzicale ale poporului nostru.

Brăiloiu este cel dintîi care s-a gîndit să prezinte publicului unele din roadele cercetărilor sale de folclor în conferințe publice și la radio, într-o limbă aleasă și pe înțelesul tuturor, ilustrate cu documente sonore înregistrate pe disc. Cu asemenea documente își ilustra cursul de folclor de la Conservator și făcea cu studenții aplicații practice de notarea muzicii populare.

Din anul 1939 ne-au rămas cîteva scrisori din care reiese că, prin mijlocirea maestrului M.G. Andricu, casa pariziană „La boîte à musique", era pe cale să editeze un album de 10 discuri românești. Matrițele urmau să-i fie puse gratuit la dispoziție de către Arhivă; de asemenea, broșura cu explicații, tipărită în limba franceză. Izbucnirea războiului a zădărnicit această inițiativă[19].

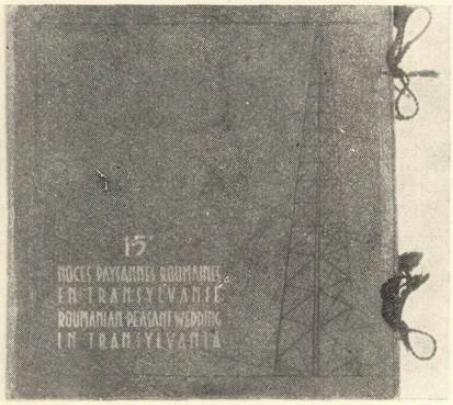
La Paris a apărut însă mai tîrziu, în 1950, un frumos album cu 4 discuri (opt piese): două doine (Brăila și Gorj), un cîntec (Năsăud), un bocet (Cîmpulung Moldovenesc), o scenă de nuntă (Someș), o scenă cu obiceiuri de anul nou (Mureș), un joc din torogoată (Banat) și Ciocîrlia din nai (București). Albumul, editat de „Departamentul de etnologie al Muzeului Omului" și intitulat *Musique populaire roumaine*, este însoțit de o succintă notă explicativă (4 pagini)[20].

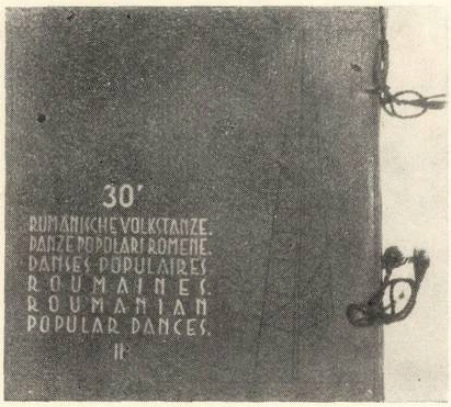
Între anii 1951 și 1956, Const. Brăiloiu a îngrijit editarea *Colecției universale de muzică populară înregistrată sub* patronajul „Arhivelor internaționale de muzică populară" de pe lîngă Muzeul de etnografie al orașului Geneva (întemeiate — se știe — la propunerea savantului român). Colecția care s-a oprit la al 40-lea disc, alcătuiește opt albume, fiecare însoțit de o notă explicativă (de 7—8 pagini). Ea cuprinde muzică populară din Africa, America de Nord, Asia, și Europa, de la 35 de popoare și populații. Dintre cele 40 de discuri ale colecției, șase au fost înregistrate de Brăiloiu (două în colaborare). Printre cei care au înregistrat celelalte discuri întîlnim, între multe altele, următoarele nume: Léon Algazi, Paul Colaer, Alain Daniélou, Claudie Marcel-Dubois, Rolf Mykelbust, Giorgio Nataletti, Adnan Saygun[21]. Este o lucrare de mare prestigiu, de care UNESCO și-a legat numele.

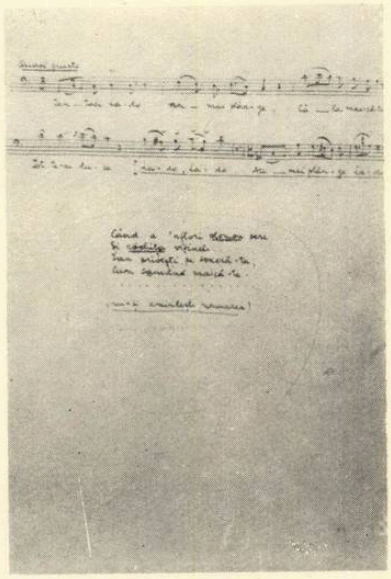


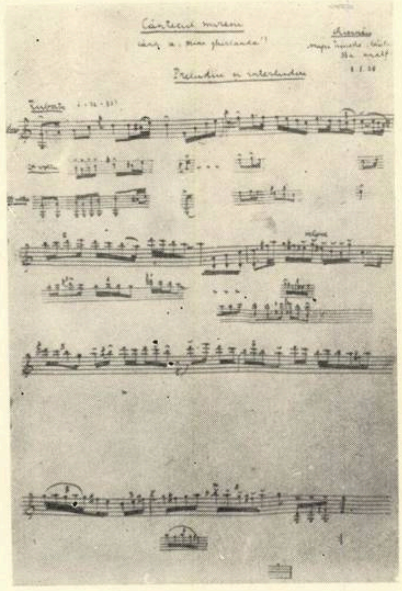
Culegere cu cimpoieme Gh. Musuleac în Com. Fundu Moldovei (1928)
Jud. C. Lg. Moldovenesc

Înregistrare pe disc un grup de femei din
Com. Leșu, Jud. Năsăud.









Montana, 23 Mai 1949

Iubite Coane Toto,

Va deranjez din nou , de data aceasta cu o rugaminte: Fiind pornit pe compozitie si dorind a scrie o mica suita de 4 sau 5 dansuri , v'as fi foarte recunoscator daca mi-ati putea trimite vre-o 5 sau 6 teme romanesti in acesp scop. La Balmoral mi-ati dat una bu pe care am si scris-o atunci, insa cu o floare nu se face primavara.

Cu sanatatea o duc tot asa , adica bine.

Dorindu-va deplina reusita la tot ce intreprindet va trimitem gandurile noastre cele mai afectuoase.

Al Dvs.

Dinu

La Moubra

Înregistrările de muzică populară pe discuri s-au făcut cu înfrîngerea multor greutăţi, — materiale şi organizatorice[22]. Deşi socotise într-o vreme că doar „printr-un miracol o instituţie ştiinţifică" ar putea dispune de o uzină completă de fabricat discuri[23], Brăiloiu a încercat imposibilul! La stăruinţele lui, Societatea Compozitorilor Români cumpără o bună parte a acţiunilor casei de discuri Electrecord. Bucuria lui Brăiloiu a fost însă de scurtă durată. A fost cumplit indus în eroare. Cu stupefacţie a constatat că, deşi deţinea mai bine de jumătate din numărul total al acţiunilor, nu avea cuvînt hotărîtor în consiliul de administraţie, din pricina unor încurcate prevederi regulamentare. În lipsa lui din ţară şi acestea au fost vîndute!

Brăiloiu nu a părăsit ideea de a înzestra Arhiva — pe care încerca s-o prefacă într-un institut de stat — cu un aparataj modern de fabricat discuri. Multe din scrisorile pe care le-a trimis scriitorului acestor rînduri vorbesc în acest sens. Iată cîteva extrase:

„Trec la înregistrări. Cu Electrecord am scrîntit-o... Să nu mai vorbim de asta. Dar te mai rog din suflet încă o dată să vezi (că de aci nu pot judeca nimic) dacă prin Fundaţie, prin Societatea Compozitorilor Români sau prin amîndouă sau Minister şi ele nu s-ar putea găsi banii elveţieni (cei româneşti îi am) pentru întemeierea unei noi fabrici cu material de aci, unde sînt nişte maşini nemaivăzute. Vorbeşte cu Stahl, cu cine crezi şi răspunde-mi! (Geneva, 5.12.1945).

„Convenţia cu Electrecord nu face o ceapă degerată, şi nu voi uita niciodată că au fost unii care ştiind ce însemna pentru mine dobîndirea unei aparaturi de înregistrare au zădărnicit, fără cea mai mică remuşcare, străduinţele mele" (Geneva, 27.3.1946).

„Altceva. Deşi nu ştiu ce va fi peste un ceas, tousi rămîn la vechea mea părere că trebuie să ne purtăm ca şi cînd am fi veşnici şi să nu părăsim gîndurile pentru care am trăit. De aceea m-am dus să văd ce s-a făcut în Elveţia în materie de înregistrări sonore şi am văzut că numai aci s-a mers înainte şi s-au descoperit lucruri minunate... Ceea ce vreau este să avem în clipa hotărîtoare toate aparatele în mîinile noastre şi să scăpăm de combinaţia Electrecord» (Geneva, 26.4.1944).

„Aci este acum un Salon Internaţional al Automobilului cu tot soiul de minunăţii. Ai crede că m-am prins visînd în faţa unei minunăţii de camionete De Soto, în care mă vedeam şezînd lîngă nişte aparate noi-noute şi cutreierînd ţara?... pînă ce m-am scuturat: «allons, Manon, plus de chimères!». Cînd era pe aici Constantinescu[24] spunea că s-ar putea cumpăra la Soc. Compozitorilor Români o maşină. Ce părere ai? E drept sau numai o vorbă? De aş cumpăra pe aici unele materiale (diafragme, cilindri, pietre etc.), s-ar putea duce fără greutăţi într-acolo? Dar un automobil, de ar vrea careva să mi-l găsească, ar intra uşor?" (Geneva, 23.3.1947).

Am putea continua încă şi încă cu citate asemănătoare. Dar să ne oprim aici!

Valorificarea şi popularizarea multilaterală a folclorului muzical prin mijlocirea unor înregistrări sonore de bună calitate, accesibile atît specialiştilor cît şi tuturor iubitorilor muzicii poplare nu este decît o mică parte din măreaţa operă a marelui nostru om de ştiinţă. Ea îşi are însă valoarea ei necontestată, atît ştiinţifică cît şi artistică, fiind totodată o contribuţie de preţ la o mai bună cunoaştere şi înţelegere între popoare.

Pentru această latură a activităţii sale, ca şi pentru toate cîte le-a înfăptuit pentru folcloristica noastră şi cea universală, pentru toate cîte ne-a învăţat, îi rămînem profund recunoscători.

★

* Comunicare la „Sesiunea omagială cu ocazia comemorării a 10 ani de la moartea lui Constantin Brăiloiu", din cadrul „Lucrărilor celei de a III-a sesiuni ştiinţifice a cadrelor didactice a Conservatorului «Ciprian Porumbescu» din Bucureşti», 21.5.1958.

[1] Constantin Brăiloiu, *Arhiva de Folklore a Soc. Compozitorilor Români. Schiţă a unei metode de folklore muzical*, Extras din revista „Boabe de grîu", II (1931), nr. 4, Editura Societăţii Compozitorilor Români, p. 5.

[2] Idem, p. 6.

[3] Béla Bartók, *Cîntece poporale româneşti din comitatul Bihor ...*, Din viaţa poporului român, Culegere de studii, XIV, Academia Română, Bucureşti 1913.

[4] Béla Bartoók, *Romanian Folk Music, Volume I : Instrumental Melodies ; Volume II : Vocal Melodies ; Volume III : Texts*, Edited by Benjamin Suchoff, Martinus Nijhoff, Haga 1967. Colindele culese în Bihor au fost republicate, retranscrise, în volumul aceluiaş : *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Universal Edition Viena 1935.

[5] Constantin Brăiloiu *Techniques des enregistrements sonores*, comunicare rostită în ziua de joi 26 august 1937 la primul „Congres internaţional de folclor". ţinut la Paris. Un rezumaf a tost publicat în volumul *Travaux du I-er Congrés Internaţional de Folklore*, Publications du Département et du Musée National des Arts et Traditions Populaires, Tours 1938, p. 286—287. Textul integral al comunicării se află în păstrarea Institutului de etnografie şi folclor. Deşi înregistrările sonore au progresat mult de atunci (magnetofonul este folosit pe scară întinsă, iar discurile cu micro-rile şi viteze reduse îngăduie şi ele înregistrări de lungă durată), am socotit folositoare publicarea postumă a comunicării în chestiune, pentru ideile deosebit de importante pe care le cuprinde. Vezi p. 20-21.

[6] *Schiţa unei metode...*, lucr.cit., p. 5.

[7] *Techniques des enregistrements sonores*, p. 21

[8] *Schiţa unei metode...*, lucr. cit., p. 5—6.

[9] *Techniques des enrgistrements sonores*, p. 20.

[10] *Schiţa unei metode...*, lucr.-cit., p. 6.

[11] *Techniques des enregistrements sonores*, p. 20.

[12] Idem p. 20. 720.

[13] Ibidem, p. 20.

[14] Ibidem, p. 21.

[15] Ibidem p. 21.

[16] Copiile dactilografice ale acestor memorii se păstrează în arhiva Institutului de etnografie şi folclor.

[17] Destinate radiodifuzării peste hotare, titlurile acestor antologii sînt : *30' Rumänische Volkstänze. Danze popolari romene*, Danses populaires roumaines. Rumanien Popular *Dances, I : Acelaşi titlu, II : 15' Noces paysannes roumaines en Transylvanie. . Rumanien Peasant Wedding in Transylvania.* Pe textul explicativ al primei antologii se indică anul editării: 1941. Celelalte au apărut în acelaşi an.

[18] C. Brăiloiu, *Nunta în Someş*, în „Conferenţa" V (1940). nr. 1, p. 11—22. Republicată în seria: „Publicaţiile Arhivei de Folklore", XII, Societatea Compozitorilor Români, Bucureşti 1941.

[19] Scrisorile se află în arhiva Institutului de etnografie şi folclor.

[20] Antologia este descrisă în *Bibliographie des Travaux de Constantin Brailoiu*, întocmită de Dl. André Scaeffner şi publicată în „Revue de Musicologie", Vol. XLIII, iulie 1959, p. 3—27. Descrierea care ne interesează se află la p. 22.

[21] Idem, p. 22—26.

[22] Notăm că toate discurile editate sub îngrijirea lui C. Brăiloiu sînt discuri „standard" de 78 ture, cu diametrul de 25 cm.

[23] Techniques des enregistrements (sonores, p. 20.)

[24] Mihail Constantinescu, pe atunci director administrativ al Soc. Compozitorilor Români.

Techniques des enregistrements sonores

par C. Brăiloiu

L'enregistrement de la musique populaire est sans doute le plus important de tous les problèmes qui se posent aujourd'hui au folklore musical.

Sitôt que cette science tard-venue a ébauché ses buts et ses méthodes, l'enregistrement sonore a été, à bon droit, jugé indispensable, pour plusieurs raisons bien connues : insuffisance de la seule notation, besoin d'un moyen de controle, nécessité de conserver des phénomènes voués à une disparition certaine. Mais à ces raisons s'ajoute une autre dont nous commençons à peine de saisir la gravité. Le folklore musical est né dans le temps même où l'objet sur lequel il s'éxerce s'altére, s'appauvrit ou meurt. La cueillette des matériaux — de tous les devoirs du folkloriste le plus urgent — se poursuit encore partout, en sorte que les nombreuses faces de notre tâche n'apparaissent que peu à peu, à mesure que s'élargit le champ des découvertes et que se multiplient les possibilités de comparaison. A la lumière de connaissances nouvelles, plus d'un fait autrefois estimé accessoire nous paraît tout à coup de grande conséquence et ouvre une voie imprévue à nos investigations. Je ne cite pour exemple que la technique vocale ou instrumentale empirique des paysans, à laquelle nous prêtions jadis peu d'attention, mais qui nous semble de plus en plus digne d'une sérieuse étude.

Dans ces conditions, il est à craindre que le domaine tout entier de cette musicologie rurale que nous appelons folklore musical ne soit exactement délimité que dans un avenir où la musique populaire aura cessé de vivre. Il importe absolument que nous léguions aux érudits de cet avenir les documents qui permettront une réponse à toutes les questions qui surgiront après nous.

Cela admis, il s'agit de choisir les moyens pratiques d'enregistrement sonore. La nature de notre travail d'une part, l'état actuel de la technique de l'autre décideront de ce choix.

On admet généralement à l'heure présente que seul l'enregistrement électrique peut entrer en ligne de compte. L'enregistrement dit „acoustique", c'est-à-dire mécanique ne se pratique d'ailleurs plus sur disques. On ne peut plus enregistrer „acoustiquement" que sur manchons de cire, au moyen d'appareils de petites dimensions du type „phonographe", tels que les fabriquait vers 1910 Edison et tels qu'ils se fabriquent encore en Allemagne. Bien conservés, les manchons se conservent très longtemps et, bien imprimés, ils résistent à cinquante auditions et plus. Pour éviter leur usure, particulièrement au moment de la transcription, on peut les multiplier par voie mécanique et ménager ainsi l'original. Le bras portant les diaphragmes se déplace sans effort sur le manchon, permettant la répétition facile d'un même passage et le contrôle métronomique du mouvement, conditions d'une notation détaillée. Mais la reproduction est assez faible, jamais absolument fidéle, l'enregistrement d'ensembles autant dire impossible.

L'enregistrement électrique, dont le microphone est, pour ainsi dire, le symbole, se fait maintenant sur disque, sur fil d'acier et sur film. De ces trois procédés, on peut affirmer que le disque — entendons : le disque d'ébonite du type industriel — a dit son dernier mot. Les folkloristes ne peuvent pas produire eux-mêmes des disques de cette espèce. Tout le monde sait en effet que chacun de ces „soleils noirs" suppose l'existence d'une vaste fabrique : studio ; appareils d'enregistrement imprimant la musique sur tourtes de cire pesant plusieurs kilos pièce ; cuves galvanoplastiques tirant du positif initial un négatif métallique d'abord, un autre positif ensuite, enfin un dernier négatif qui servira à mouler le disque ; machines à malaxer la matière plastique ; presses automatiques écrasant cette matière sous un poids de vingt tonnes... pour ne rappeler que l'essentiel. A supposer que par miracle une institution scientifique, évidemment imaginaire dispose des moyens de fonder pareille usine, encore ne pourra-t-elle jamais user des procédés techniques les plus évolués, que les grands trusts commerciaux ont soins de garder pour eux.

On a fini par mettre en vente, il y a quelques années, des appareils d'un poids relativement réduit et d'un prix relativement modéré servant à enregistrer, soit au moyen de courant éléctrique, soit au moyen d'accumulateurs sur disques de diverses substances : metal, gelatine, urée etc. Les microphones vendus avec ces appareils, de même que leurs amplificateurs et pick-ups sont naturellement de qualité moyenne, mais suffisants, et le mieux serait peut-être là encore l'ennemi du bien. Le folkloriste travaille, en effet, au hasard des voyages, et je n'oublierai pas de sitôt, pour ma part, les enregistrements détestables faits depuis peu, à Bucarest, pour le compte d'une grande entreprise occidentale pour un ingénieur manoeuvrant des appareils Western-Electric, dernier cri, mais installés dans un studio de fortune, où pourtant, avec des appareils moins sensibles, donc mieux adaptés au milieu, ce même ingénieur avait auparavant gravé des disques impeccables. Le vrai point faible des appareils d'amateur est qu'ils impriment des pièces uniques et périssables. Pour prolonger leur durée, on a imaginé d'induire la surface de gélatine d'une couche d'huile de paraffine, ce qui ne rend pas, évidemment, leur ma-

niement plus agréable. On peut, certes, multiplier ces disques et leur assurer une vie éternelle en les copiant par voie électrique et en établissant une matrice selon le procédé industriel commun. Mais cela nous ramènerait à la fabrique et, au surplus, entre une semblable réplique et une gravure directe sur cuivre, il subsistera toujours un écart de qualité assez considérable.

Pratiquement, ni l'enregistrement sonore sur fil d'acier, ni l'enregistrement sur film ne sont encore utilisables. On le regrettera tout particulièrement pour le film: l'examen optique de la pellicule rend possible, comme l'ont démontré certains mémoires américains, l'appréciation exacte de la durée des sons et de la hauteur des intonations, du moins pour les soli.

Pour peindre ce tableau plutôt sombre à la ressemblance exacte de la réalité, ajoutons d'abord que le prix d'une matrice régulière (3 minutes de musique) se monte à environ 650-fr. fr; ensuite, qu'à peu d'exceptions près, les fabriques n'éxécutent pas volontiers les travaux scientifiques et qu'il arrive aux folkloristes, même dépensiers, de se heurter à un refus pur et simple.

Telles étant les conditions de notre travail, rien de surprenant à ce que l'inventaire des enregistrements folkloriques européens comprenne essentiellement, jusqu'ici, soit des enregistrements mauvais, médiocres ou passables de musique excellente, soit d'excellents enregistrements de musique mauvaise, passable ou médiocre. Font exception quelques disques de musique populaire authentique, mais exécutée par des professionnels: chanteurs des rues espagnols, musiciens ambulants italiens, petits ensembles campagnards roumains et autres. L'année dernière seulement ont été mis en vente 2 disques anglais et 4 hongrois, satisfaisants et du point de vue technique, et du point de vue scientifique.

Quel moyen d'enregistrement le folkoriste choisira-t-il donc?

On ne peut donner à cette question une réponse nette et tranchante. Les données théoriques et pratiques du problème, complexes par elle-mêmes, diffèrent sensiblement selon l'objet étudié et les conditions de l'étude. En principe, on souhaitera que tout enregistrement se fasse sur disque de type industriel, fidèle et durable, et sans doute y pourrait-on parvenir dans les pays où la musique populaire est aujourd'hui dans un état de décadence avancé, où le nombre des enregistrements nécessaires est petit, où les communications sont faciles et où, par conséquent, les informateurs peuvent sans trop de difficultés être amenés devant le microphone des studios. Là où, au contraire, la musique populaire vit encore d'une vie intense, où le nombre des enregistrements dépasse toute prévision, où les déplacements se font malaisément, on ne pourra se servir des procédés industriels que dans une très faible mesure, alors même que les dépenses qu'ils entraînent seraient couvertes.

Dans le passé, chacun a résolu le problème à sa manière. Certaines archives sont restées fidèles au phonographe ancien modèle et au manchon de cire; d'autres ont panaché leur outillage; d'autres encore l'ont entièrement renouvelé; d'autres enfin sont allées jusqu'à installer chez elles un appareil industriel, d'accord avec l'industrie, dont elles demeurent tributaires pour le développement de leurs positifs; le résultat de cette innovation reste à mi-chemin de l'idéal de perfection technique qui nous guide.

Les Archives de la Société des Compositeurs Roumains que j'ai l'honneur de diriger depuis 1928, emploient pour le travail en campagne, souvent difficile et toujours minutieux, le phonographe Edison, léger, moins menacé par les secousses des chariots qu'un microphone ou un amplificateur et fournissant des cires passablement durables. Ces cires constituent un fond destiné à la seule étude et aux travaux de „laboratoire". En même temps, les Archives éditent des anthologies monographiques de disques enregistrés par les procédés industriels les plus modernes. Ces anthologies sont établies selon les deux critères du classement général: „genre" (noëls, chansons proprement dites, chants funéraires etc.) et „région" (village, zone dialectale, province etc.). Lorsque toute l'étendue du territoire compris entre les frontières actuelles du pays aura été explorée, les deux séries anthologiques se rejoindront et pourront servir de base à une anthologie sonore de la musique populaire des Roumains, dans son ensemble. J'ajoute que, grâce à la récente adaptation du pick-up au phonographe, les manchons pourront, le cas échéant, être copiés sur disques solides.

Cette manière de faire ne prétend pas évidemment pourront, le cas échéant être copiés sur disques solides, raison. Il est bien certain, par exemple, qu'une musique populaire polyphonique exclue l'usage du phonographe Qu'il me soit cependant permis d'insister sur le fait matériel qu'en procédant comme elles font, les Archives roumaines ont pu, avec un minimum de frais, réunir un total de plus de 7200 manchons et de plus de 120 disques. Et je me permettrai également de rappeler qu'une trop grande variété de procédés d'enregistrement (sur manchons de divers diamètres, sur disques industriels à saphir, sur disques de gélatine, sur disques industriels à aiguille etc.) nuit au classement scientifique des documents conservés.

Choisissons donc nos outils selon les données de notre tâche particulière, sans oublier jamais que nos documents sonores sont appelés à circuler dans l'espace et dans le temps: il faut qu'on puisse les consulter aisément partout et qu'ils parviennent intacts aux folkloristes futures.

A ce dessin s'opposent, hors les difficultés techniques, et plus redoutables qu'elles, les difficultés financières. Par quels moyens les vaincre? Le congrès y réfléchira, sans doute. Je me borne, pour ma part, à attirer l'attention sur la similitude des intérêts qui règnent en cette matière entre notre science et la Radiophonie. L'autorité d'une assemblée internationale en fera peut-être naître une collaboration réelle.

* Communication faite au 1er Congrès International de Folklore, Ecole de Lovre, jeudi 26 août 1937 (Texte complet). T.A.

Constantin Dimitrescu

— 120 de ani de la naștere —

de Elisabeta Dolinescu

Originar din comuna Blejoi-Prahova, Constantin Dimitrescu s-a născut la 7 martie 1847. La 13 ani intră ca bursier la institutul Vocal și instrumental din București ; sub îndrumarea lui Alexandru Flechtenmacher, tînărul și talentatul bursier face mari progrese.

Personalitatea lui Constantin Dimitrescu se afirmă de timpuriu. Cînd în 1863 (la 19 aprilie) se desființează „Institutul Horal și instrumental" din București, deși numai în vîrstă de 16 ani, C. Dimitrescu ia inițiativa unui memoriu adresat Ministerului, pe care îl semnează în fruntea celor 41 elevi : se intervenea ca Institutul să fie menținut. Memoriul se încheie cu încredințarea că din acest institut vor putea renaște tradițiile vechii noastre culturi, „prin care să ne putem și noi recomanda Europei civilizate și înaintea vizitatorilor". [1])

Cînd în 1864 se aproba regulamentul pentru înființarea Conservatorului de Muzică și Declamațiune din București[2]), C. Dimitrescu figurează primul la clasa de armonie și cea de violoncel a lui Neudörfler.

Progresele muzicale realizate reies limpede din darea de seamă întocmită de directorul Conservatorului, Alexandru Flechtenmacher, la 9 septembrie 1865, adresată Ministerului — cu rezultatele și constatările comisiei de examinare la sfîrșitul primului an școlar : „Trebuie menționat că elevul C. Dimitrescu care a urmat școla veche de Muzică, încă mai înainte de fondarea Conservatorului, se distinge prin calități deosebite în arta executării, care face Onoré atîtú silinței D-sale proprii, precum și ce și-au dat profesorii săi Al. Flechtenmacher și Neudörfler [3]). La sfîrșitul raportului, C. Dimitrescu e menționat printre „elevii cei mai distinși din Conservatorul Român", făcîndu-se recomandarea să fie trimis pentru perfecționare în străinătate. La producția de fine de an (5 sept. 1865) ținută în sala Bassel, el a executat Concertino pentru violoncel de Mainhardt și Fantezie pentru violoncel pe motive naționale de Servais, fiind evidențiat cu premiul I și medalia de aur.

Socotit ca un element excepțional, i se încredințează la 1 aprilie 1867 suplinirea catedrei de violoncel de la Conservator.

La 10 octombrie 1867 e trimis ca bursier al statului la Viena, unde a urmat doi ani cu profesorul Carol Schlessinger [4]). De acolo trece la Paris unde rămîne un an, continuînd studiile cu profesorul Franchomme — unul dintre renumiții celiști francezi ai secolului trecut Acesta din urmă socotea pe C. Dimitrescu „ajuns la virtuozitate".

Înapoiat în țară, în 1870 activează în orchestra simfonică a lui Ed. Wachmann, iar în 1873 e numit profesor definitiv la Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică din București [5]). Apare adesea printre concertiștii mult apreciați de public ; dar mai presus de toate, el se dedică muncii de creație, fiind unul din compozitorii de seamă ai vremii.

Întreaga lui activitate ia sfîrșit în cel de-al treilea deceniu al veacului nostru cînd se stinge din viață, octogenar, în anul 1928.

În lunga lui *carieră didactică*, C. Dimitrescu a muncit fără preget, formînd numeroase generații de muzicieni. Printre aceștia se numără : Dimitrie Dinicu, G. Georgescu ș.a.

C. Dimitrescu a fost continuu preocupat de dezvoltarea aptitudinilor celor mai talentați elevi ai săi spre o activitate concertistică, selecționînd din literatura universală piesele cele mai indicate în acest scop — și totodată creind el însuși numeroase lucrări pentru violoncel și muzică de cameră.

Perseverenței profesorului i se datorește înființarea și organizarea primei „clase de orchestră" (1903—1905) din Conservator, pe care a condus-o benevol. [6])

Cînd activitatea sa didactică ia sfîrșit, în anul 1919, după aproape 5 decenii de muncă neîntreruptă și neobosită, Conservatorul îl sărbătorește printr-un concert festiv dedicat în întregime lucrărilor lui.

În anul 1870 organizează primele formații de muzică de cameră împreună cu frații Wiest [7]), al căror program era alcătuit din piese pentru muzica de cameră, muzică vocală etc. Abia mai tîrziu, în 1880 organizează cele dîntîi *concerte de muzică de cameră* — cu un program format exclusiv din piese pentru acest gen, — împreună cu frații Șchipek, pe care presa vremii le-a semnalat ca avînd „o excelentă execuție" și totodată numind această formație „primul cvartet național instrumental" [8]).

A îmbogățit repertoriul concertelor introducînd alături de piese clasice ale lui Haydn, Mozart, Beethoven și creații românești ale lui G. Ștephănescu, Caudella ca și cele 7 cvartete compuse de el.

El cînta la violoncel în formațiile de muzică de cameră în casele lui Titu Maiorescu, Theodor Aman, Tache Ionescu etc.

Organizează numeroase „concerte populare" în calitate de conducător al Societății simfonice „Buciumul" între anii 1884—1885, căreia îi închină compoziția sa „Imnul Societății" (cor și orchestră).

Cariera concertistică și-o începe de timpuriu, prima apariție în public datînd din anul 1862 [9]) și apoi continuîndu-se în producțiile de la Conservatorul din București, la Viena și Paris.

Odată cu întoarcerea din străinătate în anul 1870, C. Dimitrescu duce o intensă și susținută activitate concertistică, participînd la întreaga viață muzicală atît în Capitală, cît și în provincie

Apare în numeroase concerte ca prim violonist în orchestra Filarmonică condusă de E. Wachmann, sau în orchestra Teatrului Național (1870—1894), continuînd apoi în orchestra „Ministerului Instrucțiunii publice" condusă de D. Dinicu (1906—1919). De asemenea, în formațiunile orchestrale mai mici, de muzică de cameră organizate de el între anii 1870—1896 sau de alți muzicieni ai vremii ca: Ed. Hubsch, L. Wiest, Ed. Wachmann etc.

Își dă concursul la concertele de binefacere în folosul unor personalități ale vieții artistice ca C. Demetriad, al unor profesori la Conservator sau în folosul unor studenți români, cît și a unor înaintași ca: Anton Pann (ridicarea unui monument) sau D. Bolintineanu (restaurarea mormîntului). De asemenea pentru ajutorarea răniților din războiul de la 1877, sau în diverse Societăți de binefacere ca: Soc. Carpați, Redacția Revistei „Doina" etc.

Ca dirijor apare pentru întîia oară în 1894 cînd este numit șef al orchestrei Teatrului Național din Capitală, *în locul lui Ed. Hübsch* [10]). În această calitate el urmărește ridicarea nivelului muzical al poporului. Este de semnalat raportul lui C. Dimitrescu publicat în România Muzicală" din 15 iunie 1896 (pg. 94), din care se poate vedea căldura cu care apăra această cauză, propunînd ținerea de concerte populare în Sala Teatrului Național, în fiecare săptămînă.

În același scop, se remarcă și ca șef al Societății simfonice „Buciumul" între anii 1884—1885, prin organizarea a numeroase „concerte populare".

În aceași direcție se afirmă și ca „șef de orchestră" în cadrul Ministerului Instrucțiunii Publice", la „concerte de promenadă" ținute între anii 1906—1911.

Creația îmbrățișează aproape toate genurile: muzică instrumentală pentru violoncel și piano, muzică de cameră, simfonică, muzică corală, operetă, operă, muzică de scenă de dans ca mazurci, valsuri etc.

Distingem două direcții în care se îndreaptă creația sa:

a) Piese instrumentale scrise pentru violoncel; muzica de cameră și simfonică domenii în care realizează și cele mai valoroase lucrări.

b) Creația pentru muzică de scenă, operă și operetă și muzică corală.

Dedicînd cvartetele sale unor profesori ca Ed. Wachmann și Al. Flechtenmacher, colaboratori și elevi ca Robert Klenck și George Georgescu, cît și unor personalități marcante ale vieții culturale ca Titu Maiorescu, C. Dimitrescu dovedește strînsa colaborare cu promotorii culturii naționale.

În toate aceste cvartete se constată o scriitură clară și concisă. Creația lui C. Dimitrescu abundă în sonorități mendelssohniene și în mai mică măsură din Schubert și Chopin.

În primele cvartete nu se întrevede o prelucrare tematică, în dezvoltare ambele teme împletindu-se modest și limitat — dar în cvartetul Nr. 3 își face apariția preocuparea de dezvoltare a temei.

Pe măsură ce-și îmbogățește meșteșugul componistic apare și scriitura contrapunctică ca în cvartetul Nr. 4 op. 38 în sol minor („Trio-ul din Memento" scris în stil fugatto).

Știința componistică mai avansată se remarcă în cvartetul nr. 5 op. 42 în fa major în care, în afară de scriitura contrapunctică din partea IV „Finale" Allegro con fuoco, apare și o diversitate a travaliului tematic. Aici, motivele modulează în diferite tonalități, apar elemente cromatice.

În afară de varierea motivică, mijloacele de prelucrare se îmbogățesc cu folosirea secvențelor ce apar în cvartetul Nr. 5, în dezvoltarea temei a II-a din partea I-a.

Unele elemente specifice tematicii romantice pe care compozitorul le tratează în spirit popular, se simt din plin în creația lui C. Dimitrescu. În „Adagio non troppo" din cvartetul Nr. 1 în „sol major" predomină elementul naturii legat de imagini de basm, de fantezia populară cu rezonanța unei „vechi romanțe populare". Compozitorul tratează acest element al tematicii romantice — natura — evocînd rezonanțele instrumentelor populare românești ca: fluierul, cimpoiul, cornul, într-un cadru cîmpenesc. În cvartetul nr. 4 op. 38 în sol minor, în partea II-a „Adagio non troppo" se relevă un lied în si bemol major cu răsunet de doină. Aspectul modal se reduce la întrebuințarea unui major-minor în cadrul căreia melodia cuprinde secunde mărite. Același lirism accentuat în care predomină elementul naturii și în care sunetele de corn au rezonanța unor chemări, întîlnim în partea a II-a din cvartetul nr.4.

Pentru creația de muzică de cameră, compozitorul a primit[11]) premiul la un concurs internațional de la Catania (Italia). Creația de cvartete a lui C. Dimitrescu prezintă o importanță indiscutabilă deoarece: a) sînt primele cvartete românești, b) caută și reușește să introducă motive românești, c) contribuie la dezvoltarea gustului pentru muzica de cameră, d) contribuie la formarea climatului necesar școlii muzicale românești.

Din *creația instrumentală pentru violoncel* fac parte 9 piese (editate în anul 1893) pentru violoncel și orchestră.

Un prim loc îl ocupă „Dans țărănesc" op. 15, ce constituie cea mai populară piesă a compozitorului. Caracterul popular se afirmă prin melodica și ritmul dansului popular. Prima audiție a avut loc în anul 1891, fiind executată de compozitor odată cu „Romanța" op. 14. De asemenea „Serenada Română" op. 9, o piesă cu vădit caracter lăutăresc, conținînd fragmente de scări cromatice din muzica lăutărească. În partea II-a a lucrării se evidențiază o temă dominată de un ritm de joc popular, cu un acompaniament ținut pe o notă prelungă ca o pedală ritmizată, probabil o influență a muzicii de cimpoi. „Mazurca de concert" op. 13 conține o scriitură cu pasaje de tehnică instrumentală și care denotă posibilitățile concertistice ale compozitorului.

Alături de aceste piese, sînt și cîteva lucrări de întindere mai mică cu caracter liric, de romanță de salon, cu influențe chopiniene.

Lucrările pentru pian sînt piese scurte ca valsuri, menuete, serenade, hore etc.

Muzica simfonică se compune din cîteva piese: o „Uvertură, „Potpuriul Național; dansuri pentru orchestre, valsuri.

„Uvertura pentru orchestra mare" compusă în formă de sonată cu 2 teme (fără dezvoltare).

„Potpouriul Național" cuprinde melodii de Wiest (Nunta Țărănească", „Privighetoarea"), alături de teme ale compozitorului.

Muzica instrumental-simfonică a lui C. Dimitrescu este reprezentată îndeosebi prin cele 3 concerte pentru violoncel.

C. Dimitrescu a compus muzică de scenă la numeroase piese cît și operă, operetă și muzică corală.

Creația lirică se îmbogățește prin apariția operei comice în 3 acte, intitulată „Nini" prima operă comică scrisă de un român. Reprezentată la 20 februarie 1898 la Teatrul Național, această operă este apreciată elogios: „despre lucrarea D-lui C. Dimitrescu vom spune că începutul acesta este bun, îmbucurător chiar"..., pe ici pe colo răsar note originale, drăguțe și de gingășie ce place mult auditoriului" [12]). Lucrarea conține în afară de influența operei italiene și în deosebi a lui Rossini, și un caracter românesc prin intonațiile și ritmurile cîntecului popular (actul III, corul țăranilor).

În afară de aceasta a mai scris și opera „Sanda" (în 3 acte); opereta „Sergentul Cartuș" în 2 acte și „Călin Dumbravă" (în 2 acte).

C. Dimitrescu a creiat și muzică scenică la feeria națională în 5 acte a lui Vasile Alecsandri „Sînziana și Pepelea" [13]). Din această categorie face parte și melopeea în 3 acte „Renegatul" pe text de Mircea C. Dimitriade.

În afara corurilor religioase, se remarcă cele trei coruri bărbătești: „La un nor", „La o rîndunică" și „La mijloc de codru des". În primele 2 coruri pe versuri de Bolintineanu ce exprimă dragostea de patrie se relevă intensa afinitate cu poetul-patriot; iar în al 3-lea cor „La mijloc de codru des" pe versurile lui Mihail Eminescu, apare evident caracterul românesc prin intonațiile jocului popular.

Aceleași simțăminte patriotice răsună în marșul din opera „Sergentul Cartuș" pentru cinstirea memoriei eroilor căzuți în războiul pentru independență.

Deschizător de drumuri în domeniul muzicii de cameră românești și al celei instrumentale scrise pentru violoncel, animator al vieții muzicale timp de aproape 60 de ani printr-o neobosită și multilaterală activitate creatoare, didactică, organizatorică, concertistică și dirijorală, C. Dimitrescu și-a îndeplinit cu prisosință misiunea de muzician patriot, punînd o piatră solidă la temelia culturii românești.

[1]. — G. Breazul: Învățămîntul muzical în Țara Românească, (supliment 6—7—8 la „Muzica" Rev. Uniunii Compozitorilor Români 1955 p. 16)

[2]. — G. Breazul: op. cit. p. 24.

[3]. — Idem: Op. cit,, p. 32 și 33.

[4]. — Ivela A. L.: Dicționar muzical ilustrat, p. 68 și W. și M. Posluşnicu, op. cit. p. 305.

[5]. — Anuarul Conservatorului Național de muzică și declamațiune din București 1892.

[6]. — Rev. Muzicală și Teatrală nr. 10, 1905, p. 154. La producțiile din anii 1904—1905, s-au prezentat și elevii de la această clasă.

[7]. — Journal de Bucarest, nr. 20, 15 oct. 1870, p. 4, Trei concerte în: 1, 10, 22 oct. 1870.

[8]. — „Lyra Română", 11, 14, 16; III. 1880, p. 112.

[9]. — Ca elev al „Institutului Corpului Vocal" C. Dimitrescu a apărut pentru prima oară în public, susținînd un concert la violoncel în anul 1962.

[10]. — Rev. „România Muzicală" nr. 19 din 15 septembrie, 1894, pg. 140.

[11]. — Rev. „România Muzicală". nr. 12 din 15 iunie 1898, pg. 120

[12]. — România Muzicală, nr. 5 din 1 martie, 1898, pg. 39

[13]. — Manuscrisul lucrării „Sînziana și Pepelea" se află în Biblioteca Acad. R.S.R. Secția Stampe și Muzică.

DISCUȚII

Elemente ale unei teorii generale a modurilor

de Anatol Vieru

Modurile sînt în muzica românească, o problemă de permanentă actualitate. Cercetătorii de folclor au de afacere cu modurile populare; glasurile bisericești sînt tot moduri; compozitorii români au folosit întotdeauna intuitiv sau conștient din punct de vedere tehnic — moduri. Bătrînii compozitori corali Dimitrie Kiriak, George Enescu au muzica îmbibată de elemente modale care conviețuiesc cu altele tonale. Generația de compozitori care și-au găsit în Paul Constantinescu un exponent dintre cei mai remarcabili s-a preocupat și ea de acestea. Valul de compozitori care s-au ridicat după 1956, rămînînd sub denumirea de „tineri", a pornit și el cu intense preocupări modale.

Și pe planul muzicii universale a existat în ultimul secol o tot mai mare preocupare în aceeași direcție. Aceasta nu a început odată cu dezvoltarea școlilor naționale. Musorgski a fost unul din primii și cei mai radicali modaliști; Rimski-Korsakov a inventat moduri „artificiale", Skriabin a creat o adevărată tehnică modală. Dintre muzicienii contemporani Messiaen, continuator al marelui modalist care a fost Debussy, a elaborat o conștientă tehnică modală, de data aceasta legată de problematica muzicii actuale; a constituit o contribuție și un răspuns sui-generis unor probleme cărora muzica lui Schonberg și mai tîrziu serialiștii, le-au dat un răspuns de altă natură.

Dacă există o istorie „interioară" a muzicii — o istorie a formelor și mijloacelor de expresie — atunci trebuie arătat că reactualizarea modurilor a început odată cu declinul sistemului tonal și în bună măsură datorită acestui declin.

Greșit s-a spus că tonalitatea a fost, exterminată, că nu se mai poate compune muzică tonală. În realitate, tonalitatea desigur continuă să existe, așa cum poate exista ca persoană civilă un monarh detronat. Tonalitatea a decăzut însă în marele ei rol istoric, ea a încetat de a fi generatorul și cimentul marilor forme muzicale; după înflorirea sa extraordinară imperiul tonal (ca și — odată — cel roman) și-a întins peste măsură granițele, și-a înmuit contururile a devenit greu de apărat. În vacumul rezultat, *modurile*, care istoricește sînt mult mai vechi decît tonalitatea (modurile, care își duceau existența ambiguă, oarecum ilegală chiar în cadrul tonalismului) au reînceput o viață nouă. Școlile naționale le-au scos din nou la iveală, cum am arătat mai sus. (Prof. Gheorghe Ciobanu a arătat într-o recentă comunicare cum aspecte ale gîndirii modale au fost trase în „Patul lui Procust" al tonalității, fiind astfel denaturate).

Gîndirea serială a avut pentru scurt timp pretenții imperiale, încercînd din nou o alungare a modurilor. În realitate însă, prin adînca lor pătrundere în conștiința muzicală a oamenilor, prin modestia lor (lipsa de pretenție la o organizare totală a muzicii) modurile sînt puternic înrădăcinate; atîta timp cît vom asista la noi extinderi geografice ale culturii muzicale, cu venirea sub reflector a „noi" civilizații muzicale străvechi (din Asia și Africa) este de prevăzut că vîna modală își va reafirma mereu vitalitatea.

Lucrarea pe care o prezint se numește „Moduri". Elemente ale unei teorii generale a modurilor. Tehnică și sensibilitate modală.

De la început trebuie să delimitez obiectul și metoda acestei lucrări.

Ea nu are ca obiect istoria muzicii; nu pretinde o cuprindere exhaustivă a domeniilor modale particulare — se intitulează „Elemente" și nu „tratat". Nu manifestă și nu pornește din intenții polemice.

Lucrarea aceasta încearcă să genereze o experiență cristalizată, finită; are intenții pedagogice: urmărește predarea tehnicii conponistice modale moderne.

Metoda ei este aceea a *analizei logice*.

Pe baza unor proprietăți și definiții, prin metoda deductivă (și pedagogic vorbind în mod progresiv) sînt arătate o seamă de posibilități componistice. Lucrarea nu are un caracter arbitrar, pentru că însuși înțelesul cuvîntului mod, precum și procedeele tehnice sînt extrase din lucrări muzicale, mergînd astfel paralel cu o experiență creatoare în bună măsură consumată, pe care implicit o analizează.

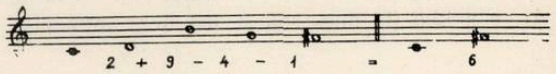
Este justificată o asemenea metodă? Cred că da. Ca și în alte domenii ale evoluției sociale sau ale spiritului uman, în afară de analiza concret istorică există posibilitatea, chiar necesitatea analizei interne, strict logice, a unui obiect dat. În același fel, de exemplu, în afară de un studiu al armoniei tonale pe baze concret-istorice, s-a putut alcătui o metodă progresivă, de la simplu la complex, de predare a ei. Prin aceasta nu vreau să spun că lucrarea prezentată aci ar avea aceeași importanță precum și consecințele practice ale tratatului de armonie; dimpotrivă, am arătat că spre deosebire de sistemul tonal, modurile nu au aceeași tendință de subordonare exclusivă a tuturor mijloacelor; o parte din lucrare vorbește despre coexistența posibilă (intersecția) dintre modalism cu tonalitatea și chiar serialismul. După cum se poate vedea în concluzia lucrării, ea tinde să dea în cele din urmă compozitorului o detașare chiar față de moduri, o poziție prielnică ce poate duce spre adîncime viziunea compozitorului contemporan.

...Și aceasta, datorită caracterului veșnic și insistent dar totodată ambiguu și generos al modurilor...

În lucrare se arată că modurile, ori care ar fi ele, pornesc dintr-un fond comun al urechii muzicale omenești; oriunde și oricînd, urechea pe baza unei sensibilități și logici înăscute, sesizează ethos modal, efectuiază în domeniul înălțimilor anumite operațiuni modale. De aceea în subtitlul lucrării figurează explicațiile „sensibilitate și tehnică modală". *Se arată că aceste operațiuni intuitive sau tehnice sînt de natura a ceea ce se numește în matematică teoria mulțimilor.*

Iată acum o foarte scurtă trecere în revistă a lucrării, urmărind mai mult punctele esențiale, omițînd însă numeroase aspecte importante.

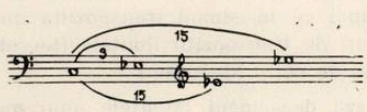
Se pornește de la caracterul discontinuu al înălțimilor sunetului; urechea comună distinge ușor treptele înălțimilor; unitatea de măsură este semitonul. Aceste proprietăți permit de la început transportarea unor operațiuni elementare din domeniul matematicii în noua unitate de măsură: adunarea și scăderea se impun cu evidență



2 + 9 — 4 — 1 = 6

Se face distincția dintre urechea muzicală absolută și cea relativă. Prima identifică sunetul în sine, tot așa cum un numeral cardinal numește și identifică o cantitate; urechea relativă este aceea care identifică structurile, începînd de la cele mai simple — ordonarea suitoare și coborîtoare în intervale — pînă la cele mai complexe (tot așa cum numeralul ordinal se referă la relațiile ordinale) și prin urmare ea este aceea care efectuează operațiunile despre care vorbeam mai sus. Întregul studiu va continua apoi în direcțiile „cardinală" și „ordinală", referindu-se la moduri — cînd la poziția absolută a sunetelor modului, cînd la structura internă a modului (în speță: transpoziții și relații „externe" între moduri pe de o parte: posibilități „interne" structurale ale modului propriu-zis pe de altă parte).

Se introduce apoi noțiunea matematică de congruență. Se arată că sunetele ce poartă același nume la diferite octave fac parte din aceeași clasă de resturi

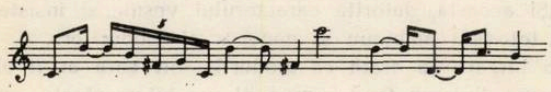


față de modul 12. De ex. punctele 3, 15, 27 etc. — numere ce dau restul 3 la împărțirea prin 12, dau întotdeauna același sunet; astfel, față de nota *do* ele vor da mereu *mi b* la diferite octave).

Înțelegerea noțiunii de congruență este necesară definiției date modului, precum și unor operațiuni tehnice ulterioare. (De ex. cele legate de simetrie).

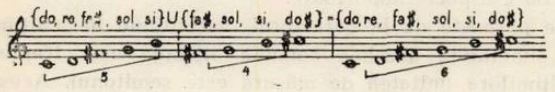
Prin cîteva exemple se arată proprietatea urechii muzicale relativ comune de a extrage moduri din fragmente muzicale (aceste fragmente pot fi expuse armonic, monodic, polifonic sau altfel). Urechea „extrage" dintr-o zonă sonoră un anumit *ethos*, o structură modală, prin eliminarea sunetelor congruente sau care se repetă.

De exemplu, în fragmentul :



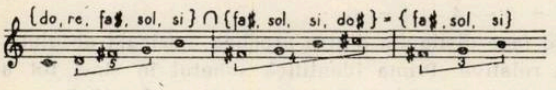
urechea va extrage modul din 5 sunete (do, re, fa, diez, sol, si)

Modurile se ordonează în scări pe care le putem numi poziția „normală" a modului și pot fi notate fie prin denumirea *absolută* a sunetelor (de ex. do, re, fa diez, sol, si) fie prin poziția relativă (structură) în cazul de față : (2, 4, 1, 4, 1).



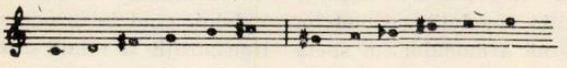
Se trece la *reuniuni* și intersecții de moduri. Urechea ca și compozitorul, efectuează asemenea operații.

De exemplu, prin *reuninunea* modului (do, re, fa diez, sol, si) cu modul (fa diez, sol, si, do diez) obținem :



Modul rezultat este format din elemente cuprinse în primul mod *s-au* în cel de-al doilea. (Reuniunea nu trebuie confundată cu adunarea. Altminteri 5+4 ar face 6, ceea ce e fals).

Prin *intersectarea* celorași moduri obținem :



Modul rezultat este format din elemente cuprinse în primul mod *si* în cel de al doilea. (Intersecția nu trebuie confundată cu scăderea ; altminteri 5—4 ar face 3, ceea ce este fals).

Se arată apoi ce înseamnă transpoziția unui mod și totodată cazuri de transpoziții limitate (teoretizate pentru întîia dată de către Messiaen).

Se analizează deasemeni latențele unui mod, operațiune de matematică combinatorie — (comparabilă cu analiza acordurilor posibile în tonalitatea majoră ; aceasta din urmă este de altfel un caz particular de analiză modală). Tot ca un caz de analiză a latențelor unui mod din *n* elemente, se analizează latențele modului din 12 sunete denumit și „mulțime de bază", sau „total cromatic", același din orice serie dodecafonică ; se află astfel numărul total al modurilor posibile în sistemul european cromatic ; acesta este $2^{12} = 4096$; fiecare din aceste moduri este submulțime a mulțimii totale. Această analiză a tuturor posibilităților duce la o nouă viziune asupra modurilor și spre o nouă clasificare a lor ; clasificări ca „minor-major", „diatonic-cromatic", ș.a., apar ca mai puțin eficiente și operante decît acea simplă după numărul de sunete ce constituie modul.

Iată tabelul acesta foarte instructiv, al clasificării după numărul de sunete :

Numărul de sunete al modului	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Numărul total de moduri posibile	1	12	66	220	495	792	924	792	495	220	66	12	1

Cu cît numărul de sunete al unui mod crește, modul devine în mod evident mai complex. Cu cît numărul de sunete al unui mod este mai mic, cu atît mai mare este puterea sa de generalitate, cu alte cuvinte, cu atît mai mult acest mod poate fi submulțime, „submod" al altui mod ; modurile „defective" protoistorice sau folclorice de 3—4 sunete, pentatonia, modul Bach, trisonurile armonice clasice au o mare forță de generalizare ; — ele sînt „cuprinse" într-un mare număr de moduri cu multe sunete ; ele sînt intersecții de moduri complexe.

Aci aș vrea să menționez de asemeni modurile din 2—3 elemente despre care a vorbit Constantin Brăiloiu (comunicate de către prof. Gheorghe Ciobanu).

Tabelul de mai sus înfățișează și o evidentă simetrie. Aceasta se datorește faptului că modurile de 1 și 11 sunete, 2—10, 3—9, 4—8, 5—7, sînt moduri complementare.

Se trece în continuare la tratarea modurilor complementare care sînt definite ca mulțimi a căror reuniune produce mulțimea totală (cu alte cuvinte totalul cromatic) și a căror intersecție este mulțimea vidă (cu alte cuvinte, nu au sunete comune).

Capitolul cel mai amplu al lucrării este închinat *simetriei*. Acesta este un capitol de sinteză, deoarece aci se întîlnesc și se îmbină într-un tot armonios toate noțiunile anterioare. Se introduce noțiunea de axă de simetrie ; orice structură simetrică, poate fi la rîndul său axă de simetrie care strînge în jurul ei alte structuri ;de asemeni se folosește noțiunea de „axă generală" de simetrie. Pe baza congruențelor ce caracterizează structurile simetrice se refac și se explică numeroase moduri bine cunoscute din muzica romantică și cea a secolului XX.

În acest capitol se trec în revistă o seamă de soluții practice care s-au putut întîlni în muzica românească din ultimul deceniu ; foarte multe lucrări au folosit moduri simetrice complementare din șase sunete.

După această expunere a materialului (definiții, operațiuni modale, transpoziții, moduri complementare, simetrii) urmează o seamă de continuări firești ale liniei deschise. Acestea sînt expuse foarte succint, ca de altfel întreaga lucrare. În prezentarea noastră, mai mult le vom enumera.

Se reiau considerațiunile despre structură și poziție și se schițează o analiză a modurilor posibile după structura lor internă intervalică (tabelul de mai sus privea modurile din punct de vedere „cardinal", „absolut", „pozițional" și nu din acela structural). Se fac considerațiuni structurale asupra *diatonicului* ca un mod originar, generator al modurilor numite gregoriene sau grecești. Se vorbește despre rolul „capului" în mod (al primei note din șir), care are un rol foarte important în sistemul de transpoziții analog întrucîtva cu „finala" din modurile populare.

Planul modal reprezintă o schiță de posibilități analoge celor ale planului tonal (aceste noțiuni nu pot fi însă confundate și analogia merge doar pînă la un anumit punct).

Se vorbește despre unele șiruri nesfîrșite de numere naturale (progresii aritmetice, geometrice, șirul Fibonacci, numerele triunghiulare, pătratice, piramidale etc. care au putut duce la construcția unor muzici contemporane.

Desigur că aceste din urmă considerațiuni depășesc cadrul strict al muzicii modale; ele reprezintă continuări, depășiri, direcții noi. Folosirea șirului numerelor prime (prime între ele totodată), poate reprezenta, de exemplu, o reacție la simetrie sau cel puțin o mare lărgire a aplicației simetriei, întrucît modurile simetrice obișnuite se formează tocmai pe baza congruențelor divizorilor lui 12. Numerele prime mai mari sînt incongruente cu acești divizori (și deasemeni incongruente între ele).

Se vorbește în continuare despre *traseuri*, despre o *muzică modală a blocurilor sonore* (fascicole sonore clusters cu sens „ethos" modal), despre *microtonie* (o muzică a sferturilor de ton pe baza de simetrie etc.)

Un scurt capitol al lucrării este intitulat „modal, tonal, serial, intersecții și reuniuni". Aci se vorbește despre ceea ce au comun și ceea ce desparte aceste domenii ale gîndirii muzicale. Se are în vedere posibilitatea unor sinteze. Însă concluziile și scopurile lucrării sînt altele — și despre ele s-a vorbit la începutul acestei prezentări; lucrarea face o analiză logică a mentalității și tehnicii modale și trece în revistă o seamă de mijloace de expresie și construcții în această direcție. Lucrarea urmărește nu numai transmiterea unor mijloace, ci — mai ales — o gîndire nouă asupra muzicii; ea trece în sfera tehnicii muzicale și generalizează procedee mai vechi muzicale, situîndu-le în legătură directă cu logica și matematica, adică pe terenul general al gîndirii omenești. Cu alte cuvinte, ea trece centrul de greutate dintr-un domeniu oarecare special, fie el chiar cel modal — spre aspecte fundamentale ale cunoașterii umane. Această poziție mi se pare prielnică comopzitorului de azi, ferită de exclusivism, justă și largă în aprecirea diverselor fenomene muzicale, selectivă și fertilă pentru creația muzicală.

În încheiere, aș dori să spun cîteva cuvinte despre latura pedagogică a acestei lucrări. Ea este rezultatul unei practici artistice (bineînțeles nu o am în vedere numai pe aceea a mea, personală) și totodată reprezintă cristalizarea unor observațiuni, analize și prelegeri efectuate timp de mulți ani în clasa de compoziție.

În textul lucrării, nu se includ, însă, aceste analize și prelegeri. Textul se concentrează asupra expunerii metodice a materialului urmărind paralel însușirea unor noțiuni muzicale și logico-matematice. Lucrarea evită citatele; pune accentul pe calitate în detrimentul cantității; autorul a urmărit o concentrare maximă.

În predarea acestui curs studenților, el este însă însoțit de multe analize muzicale și exemple.

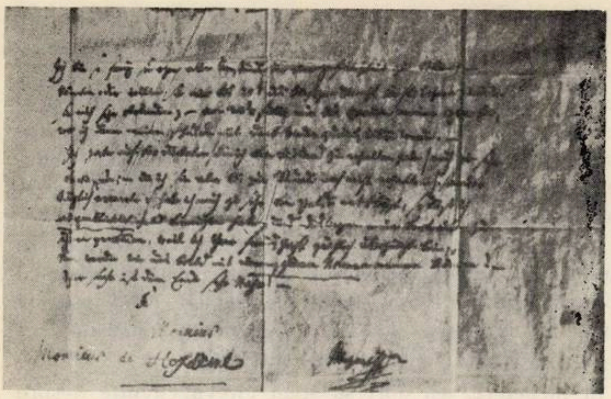
Bineînțeles, cursul de moduri nu expropriază și nu exclude *nicidecum* armonia tradițională. Analiza formelor și lucrărilor clasice care ocupă cea mai mare parte a cursului nostru de compoziție se face pe baza armoniei tonale, în afara căreia ele nu pot fi înțelese.

Sîntem în drept a preda aceste noțiuni și această tehnică studenților Conservatorului? Dacă ținem seama că școala noastră este o școală superioară, care stimulează cercetările originale, care dorește să diminueze decalajul dintre creația contemporană și practica pedagogică clasică, care ține să dea răspuns unor întrebări legitime ale compozitorului tînăr de azi, atunci răspunsul mi se pare — fără îndoială — afirmativ.

Să-l cîntăm pe Mozart așa cum a vrut el

de Lisette Georgescu

A interpreta pe un compozitor cu o atît de covîrșitoare personalitate, cum este Mozart, iată o sarcină grea. Nu-i deajuns să-i cunoști opera, trebuie să-l cunoști pe el, viața și gîndul lui, sentimentele și destinul lui, căci viața se oglindește în tot ce exprimă și face un creator. Cînd compozitorul se apropie de desăvîrșire, cînd toată viața și ființa lui ajung să te uimească, interpretul, credem, trebuie să aibă o adîncă grijă să nu-i altereze stilul, să nu se îndepărteze nici de ceea ce reprezintă artistul ca personalitate creatoare și nici de atmosfera timpului în care acesta a trăit. Mozart a fost urmărit de un destin nemilos, a cunoscut toate mizeriile vieții, de la cariera lui de copil minune, pînă la oroarea de-aș trăi ultimele clipe, într-o odaie fără foc. Nimic nu ilustrează mai bine toate acestea decît o scrisoare din anul 1789, anul revoluției franceze. Iată fotocopia unei scrisori, după textul original, aflat în posesia unui particular din Oravița *.



Mozart își scrisese, la acea dată, cea mai mare parte a imensei lui opere. Ce ironie! Azi numai scrisoarea aceasta în care imploră ajutor, reprezintă o valoare nepreţuită pentru posesorul ei.

„Am învăţat să privesc cheia fericirii mele. Tînăr cum sînt, nu mă culc niciodată fără să mă gîndesc că poate mîine nu mai sînt". Ce poate fi mai sfîşietor? Dar Mozart şi-a strigat toate amărăciunile prin muzică. Totul în el a fost muzică. A suferit prin muzică, a gemut prin muzică, a implorat prin muzică, a rîs prin muzică. Fermecător, făcînd abstracţie de persoana lui, prietenos, armonios, ajungînd să convingă totdeauna prin muzica lui, Mozart este plin de bucuria proprie a creaţiei sale. Niciodată vulgar el devine aproape inocent pe măsură ce ne încîntă. Este atît de apropiat, încît ajunge să farmece ori ce atinge, aşa cum ajunge să facă un cîntec din viaţă. Chiar rîsul lui o dovedeşte, în lumea ideală a feriilor lui. Ştie să treacă peste toate greutăţile vieţii, peste toate nimicniciile şi urîţeniile ei; nu păstrează decît o uşoară melancolie, suprema mîngîiere plină de dragoste, pe care ne-o dăruieşte nouă, cu atîta simplicitate.

Muzica lui Mozart, desăvîrşită armonie, ne ajută să uităm urîtul vieţii în care a trăit. De aceea, interpretarea operelor în care Mozart a atins o culme, trebuie să fie oglindă fidelă a fiinţei sale. E păcat că jocul şi cîntul să fie alterate de nuanţe agresive, sau de elocinţe emfatice. Mozart este greu de interpretat. Nu numai prin simplicitatea lui, dar prin tot ce-a reprezentat el ca fiinţă umană şi pentru tot ce ne-a dăruit din fiinţa lui. El n-a despărţit frumosul de adevăr şi nici sunetul de acţiune — acestea sînt indisolubil legate în operele lui. A fost în aceeaşi măsură un mînuitor unic de mătăsuri frivole, o strălucitoare demonstraţie a vanităţii secolului şi totodată a unei tragedii.

Este oare firesc, dorind a contemporeaniza opera lui, concomitent cu respectul stilului muzical, să transformăm mişcarea scenică, pînă la grotesc? Avem oare dreptul, să ajungem a ne depărta într-atît, prin noua viziune scenică, încît un spectator necunoscător al operei, să nu mai înţeleagă despre ce este vorba? De ce s-ajungem cu „contemporaneitatea", atît de departe, încît în finalul actului I al operei „Don Juan", cele trei orchestre de pe scenă, care trebuie să cînte efectiv, fapt ce a reprezentat o realizare orchestrală uimitoare a compozitorului, să fie înlăturate? Pentru ce trebuie să actualizăm într-atît încît să alterăm viziuni scenice atît de intim legate de textul muzical?

Operele care se scriu în zilele noastre acordă libertate deplină regizorilor care pot astfel jongla cu fantezia şi dorinţa de noutate. Dar privind tablouri de Rembrandt, Tizian, Rafael, nimănui nu-i poate trece prin minte să-şi apropie penelul de ele, aşa cum nimeni n-ar admite diformarea stilului mozartian introducînd contratimpi, pauze, rubato-uri, coroane ş.a.m.d. Naivitatea operelor lui Mozart, atît de potrivită ambianţei unui secol trecut, actualizată cu atîta voită vehemenţă în noua concepţie a Teatrului nostru de operă din Bucureşti, a fost transformată într-o anarhie scenică derutantă. Respectarea stilului muzical mozartin, din partea unora dintre cîntăreţi, nu se mai potriveşte astfel cu mişcarea scenică. Ea nu mai este în strînsă legătură cu conţinutul dramatic. Costumele, corespunzătoare stilului epocii, provoacă mirare în ambianţa nouă a realizării regizorale. Interpreţii ar fi putut fi îmbrăcaţi şi în costume ale secolului XX. De ce nu? Fantezia n-are limite...

Compozitorii actuali şi noua lor viziune acordă suficientă libertate regizorilor în dorinţa lor de reînnoire, Dar de acei care numai au glas pentru a se apăra, să nu ne atingem. Să le respectăm tăcerea, respectîndu-le creaţia.

Liebster Freund!

Ich bin so frey Sie ohne alle Umstände um eine Gefälligkeit zu bitten: — könnten oder wollten Sie mir bis 20 t des künftigen Montaths 100 fl: lehnen, würden Sie mich sehr verbinden; — am 20 t fällt mir das Quartal meiner Gage zu, wo ich dann meine Schulden mit Dank wieder Zurückerstatten werde.

Ich habe auf 100 Dukaten (die ich vom Ausland zu erhalten habe) mich zu sehr verlassen; da ich sie aber bis zur Stunde noch nicht erhalten — sondern täglich erwarte: habe ich mich zu sehr vom Gelde entblößt, so dass ich augenblicklich Geld habe, und deswegen mein Vertrauen zu Ihnen genommen, weil ich Ihrer Freundschaft gänzlich überzagt bin. Nun werden wir uns bald mit einem schönen Namen nenen können/

Dragă prietene!

Îndrăznesc în circumstanţa în care mă aflu, a vă solicita un serviciu. Aţi putea sau vrea să-mi împrumutaţi pînă la 20 ale lunii viitoare, o sută de florini? M-aţi îndatora. La 20 îmi vine un sfert al sumei ce am *de primit şi cu care îmi voi achita datoriile cu mulţumire*

M-am bizuit prea mult pe cei 100 de ducaţi pe care îi am de primit din străinătate şi pe care îi aştept zilnic. Sînt foarte lipsit de bani.

Concerte ale festivalului „Primăvara la Praga"

Muzica cehă și slovacă a fost prezentă în Festival, printre altele, cu monumentalul Stabat Mater al lui Dvorak, interpretarea Orchestrei simfonice a Radiodifuziunii sub conducerea lui Ljubomir Romansky. Dvorak se înscrie pe coordonatele tradiției, lăsînd să străbată în formele prestabilite, spiritul limbajului instrumental, care îi e mai familiar, și o notă profund națională. O intepretare excelentă, unitară și echilibrată a servit textului lui Jacopone da Todi. Cadrul solemn al Catedralei Sfîntul Vit era deosebit de potrivit pentru a pune în valoare tonul grav, recules al muzicii lui Dvorak, dacă splendida arhitectură gotică ar fi fost gîndită pentru a propulsa o masă sonoră nu numai din balconul orgii, din păcate, un aparat sonor prea mare, plasat în centrul bisericii, dă naștere la ecouri și suprapuneri de sunete ce alterează audiția.

Muzica cehă contemporană a fost reprezentată prin prima audiție a Simfoniei a VII-a pentru recitator și orchestră de Miloslav Kabelác. Textul literar este alcătuit de compozitor dintr-un „colaj" de cuvinte semnificative din Evanghelia și Apocalipsul Sf. Ioan și contrapune ideea de veșnicie, de geneză și dispersare a vieții în eternitate cu aceea a suferinței omenești. Formula muzicală adoptată, sinteză a preocupărilor compozitorului de pînă acum, recurge, în efortul de a supune materialul unei ordini unice, în părțile extreme, la principiul reluării periodice, la cvintă, a unei serii. Partea mediană se bazează pe alt procedeu obișnuit de autor, opoziția permanentă dintre 2 intervale, cel mic fix, cel mare mobil. Lucrarea, ambițioasă și complexă ca idei, e depășită de intenții fiind mai degrabă o muzică de atmosferă și de comentariu decît o operă în afara discuției. Excelenta interpretare a orchestrei Südwestfunk Baden-Baden (la comanda căreia a și fost scrisă), a subliniat la maximum valențele partiturii. Dealtfel, ca și la primul ei concert, orchestra germană dirijată de Ernest Bour s-a dovedit un ansamblu de cea mai înaltă calificare. Suita din baletul Pșut de Prokofiev și Simfonia Serena de Hindemith au beneficit de aceeași desăvîrșire tehnică, vigoare, subtilitate coloristică și remarcabilă cultură stilistică. Momentul cel mai înalt al serii a fost fără îndoială Ucenicul vrăjitor de Paul Dukas. Obișnuiți cu versiunea romantică, plină de fantezie și humor blînd a neuitatului nostru George Georgescu, am fi fost poate refractari la viziunea crudă, înfricoșătoare, a lui Ernest Bour, dacă nu ar fi fost atît de convingătoare. Imprudentul ucenic al lui Goethe a declanșat o pulsație ritmică implacabilă, amenințătoare, un univers mecanic și dezumanizat, populat de roboți. Ceea ce impresionează la ansamblul german (și cînd spun ansamblu mă refer și la dirijor, care este atît de contopit cu orchestra sa încît s-ar părea că formează împreună cu ea un singur și perfect instrument), este pe lîngă precizia matematică a execuției, paleta coloristică etc., extraordinara viață a ritmului, calitate specifică, primordială, care în scherzoul lui Dukas s-a putut demonstra din plin.

Nu aceeași apreciere fără rezerve putem avea pentru Carlos Kleiber. Fiul prestigiosului Erich Kleiber, nu a moștenit și autoritatea interpretativă a tatălui său. O gestică exagerată, mai mult sportivă decît expresivă, nesiguranță ritmică, o tendință spre efecte de sonorități masive nesusținute însă „pe dinăuntru" și mai ales o certă banalitate, i-au caracterizat apariția. Acompaniamentului său i se datorează și nereușita parțială a Concertului de Schumann în interpretarea de autentică poezie a lui Christoph Eschenbach. Tînăr pianist de mare talent, cu o personalitate cuceritoare, el este adesea apropiat în presa muzicală — în sensul unei înrudiri temperamentale și ca urmaș posibil — de Wilhelm Kempf. Ni s-a părut însă — și nu contestăm că Schumann a sunat încîntător de primăvăratec, spontan și romantic — că mai este necesar o aprofundare, o maturizare atît a mijloacelor pianistice, cît și a gîndirii muzicale.

Dintre numeroasele concerte de muzică de cameră care se desfășurau paralel cu simfonicele, merită o mențiune specială Orchestra de cameră din Kiev condusă de Anton Șaroiev. Un program variat, care cuprindea muzică de Bach, Suk și Bartok a dovedit serioasa pregătire tehnică, disciplina de ansamblu și sensibilitatea tinerei formații. În fragmentul din Arta Fugii (cîntat cu o merituoasă fervoare) s-a putut însă observa o insuficientă familiarizare cu stilul polifonic, manifestă mai ales în tendința de a transforma liniile contrapunctice într-o pastă sonoră armonică nediferențiată, și într-un exces de romantizare.

Un alt concert notabil prin cadrul și atmosfera lui, a fost cel de la Bertramka; gîndul că asculți muzica lui Mozart pe terasa și în grădina în care se plimba în ajunul premierei lui Don Juan îți poate da un tremur de emoție, dar concertul din nefericire a pătimit din cauza umezelii aerului, care a îngreunat mult sarcina Cvintetului de suflători din Viena.

Cvintetul de suflători din Viena

Cvartetul „Janaceck"

Ultimele 2 seri ale Festivalului ne-au rezervat momente de culme, satisfacții muzicale desăvîrșite. Numele lui Szeryng și Lorin Maazel vorbesc de la sine.

Maazel și-a compus programul cu îndrăzneală și rafinament, alăturînd două opere gigantice ca proporții și ca tensiune emoțională : *Simfonia III-a* de Bruckner și Concertul pentru orchestră de Bartok. Scris în ultimii ani ai vieții (1943), în America, Concertul de Bartok îmbină sentimentele elegiace cu exuberanța și nesfîrșitul, sfîșietorul dor de țară, tristețea singurătății cu episoade grotești, și cu strălucitoare momente picturale. Partitura aceasta magnifică oferă dirijorului imense posibilități de desfășurare și Lorin Maazel a știut să o servească cu toată arta sa ; el a fermecat prin capacitatea de a stăpîni și a doza contrastele, prin concentrarea intensă și fiorul de dureroasă poezie din partea lentă centrală, prin culoarea, strălucirea, fantezia, humorul, prin plasticitatea extremă a nuanțelor, și mai ales prin măiestria de a dălțui forme monolitice dar suple și elegante, de a modela muzica cu arta unui sculptor. Această din urmă remarcă este valabilă în și mai mare măsură pentru Bruckner.

Simfonia a III-a numită și „Wagner-Symphonie" pentrucă este dedicată maestrului dela Bayreuth, este poate prima operă în care se dezvăluie în toată adîncimea ei, profunda originalitate și forță dramatică a lui Bruckner. O redare impresionantă prin echilibru, amploarea liniei mari și totodată finețea detaliului, prin tensiunea tragică și elanul romantic controlat (niciodată excesiv), prin vibrația intensă și suflul larg, monumental, care au animat versiunea antologică, am putea spune, a lui Lorin Maazel.

Trebuie menționate aici cu toată admirația, conștiința artistică și meritele cu totul deosebite ale excelentei Filarmonici cehe, care în numai 2 repetiții a realizat un program atît de greu la cel mai înalt nivel interpretativ.

Szeryng nu a dat decît un recital, care însă a fost concertul cu cea mai mare afluență de public din Festival : În frumoasa sală Dvorak se înghesuiau pe scări, pe culoare, și pe scenă, vreo 1000 de oameni în picioare, și sala arhiplină a făcut marelui violonist o ovație cu totul neobișnuită la rezervatul public praghez. Cu o uluitoare varietate și suplețe, Szeryng a trecut dela meditația nobilă o Sonatei în do minor de Beethoven la patima telurică a unui dans ungar de Brahms, dela sonoritatea de argint și pulsația ritmică unică, riguroasă ce susținea partita a III-a de Bach, la vaietul prelung, melopeic, de voce omenească al Roxanei din cîntecul lui Szymanowsky, de la simplitatea bonomă a unei piese de Suk la acrobațiile periculoase ale unor studii de virtuozitate. Și cînd în sală răsuna ireal de pur, un Adagio de Mozart, mi-am amintit de o veche poveste : se spune, că trecînd într-un zbor lin deasupra pămîntului, un înger a atins ușor o vioară cu vîrful aripei. Și vioara a început să cînte.

ELENA ZOTTOVICEANU

Sărbători coregrafice budapestane

În luna mai, la Budapesta a avut loc un festival de balet care a reunit spectacolele celor mai reprezentative colective coregrafice maghiare. În vederea unor discuții de specialitate pentru vizionarea acestor spectacole au fost invitați maeștri de balet, folcloriști, ziariști și impresari din numeroase țări (Polonia, Cehoslovacia, U.R.S.S., Bulgaria, Franța, România, Belgia, R.D.G. si R. F. a Germaniei, Mongolia, Algeria Olanda, Elveția, S.U.A. și India. O astfel de întîlnire internațională care preconizează un schimb larg și rodnic de impresii asupra repertoriului, a orientării și concepțiilor artistice în domeniul coregrafiei ni s-a părut deosebit de utilă, deoarece analiza, critica sau evidențierea valorilor atrag după sine, în mod nemijlocit, progresul. Consemnînd unele impresii, vom încerca să arătăm care au fost principalele probleme ce ne-au atras atenția.

Deschiderea festivalului cu prezentarea baletului Spartacus de Aram Haciaturian, care participa ca invitat, a constituit un prim eveniment important. Impresionant realizate scenele luptei de gladiatori, încleștări în sîngeroasa întrecere, cu opriri în atitudini culminante, lăsau impresia sculpturilor viguroase create de maeștrii antichității pentru idealizarea frumuseții și forței umane. Sublinierea elementului sculptural a adus în compoziția coregrafică bogate resurse de exprimare, în care accentele patetice n-au diluat viziunea general tonică a discursului dansant. Bogăția ritmico-timbrală a partiturii, exploatarea valențelor sonore și noblețea inspirației în momentele lirice au dat posibilitatea regizorului coregrafic Seregi Laszlo ca, în limitele dramaturgiei existente în lucrare, să se afirme ca un creator de prestigiu profesional, sensibil și plin de imaginație.

Este totuși greu ca, într-o lucrare de asemenea proporții, să fie păstrat de-alungul celor trei acte, echilibrul reușitei depline. Efectele tabolurilor, concepute simplu, pe baza proiecției și a unor elemente sugestive, au emoționat, spre deosebire de decorul încărcat prin construcție, deloc convingător. Primele roluri susținute de stelele baletului Operei, Kun Zsuzsa și Fulop Viktor, au reprezentat o contribuție de calitate în spectacol.

Frumoasa din pădurea adormită am revăzut-o din nou, poate pentru a zecea oară, în versiunea clasică, poate prea tradițională și prăfuită, în montarea lui Gusev. M-am convins încă odată că reluarea unei lucrări academice, dacă își propune să respecte coregrafia marelui Petipa (sau a altui coregraf clasic), trebuie supusă unei curagioase intervenții în acțiune și formulă coregrafică.

În rolul Aurorei, Orosz Adel, primă balerină cu o tehnică de mare virtuozitate, a dansat, cu strălucire și aplomb. Din păcate însă, gingășiei, agilității și grației mișcărilor li s-a alăturat și acel zîmbet înghețat caracteristic păpușilor dansante în rochițele lor roz, lilas sau bleu.

Mandarinul Miraculos de Bartok, prezentat în formația de primieră a consacraților dansatori Lakatos Gabriela și Harangozo Gyula (acesta din urmă semnînd și coregrafia), s-a bucurat din nou de un binemeritat succes. Aceeași lucrare, de astădată prezentată de baletul „Sopiane" din Pecs în regia și coregrafia lui Imre Ek, conducătorul trupei, a trezit un deosebit interes. Aducînd o formulă scenică modernă, respectînd cu strictețe fabulația originală, pe care a tratat-o cu îndrăzneală în ceea ce privește rezolvarea coregrafică, Imre Ek s-a dovedit iarăși un curagios regizor contemporan. Formați și conduși de mîna sigură a lui, artiștii și-au putut releva potențele interpretative și tehnice cu putere de convingere.

Trebuie subliniat că desvoltarea unitară, abordarea temelor contemporane cu personalitate și talent, încercările în direcția diferitelor mijloace cu expresie, păstrarea și perfecționarea lucrărilor verificate cu publicul în decursul anilor a dus la conturarea profilului acestei trupe de prestigiu. Repertoriul baletului din Pecs a constituit punctul culminant al festivalului, suscitînd și cele mai interesante și contradictorii discuții.

Tradiția artei populare s-a reflectat în realizările formațiilor folkloristice Duna, Ansamblul Armatei și Ansamblul Budapest, acesta din urmă apărînd ca cel mai bine coordonat. Festivalul a oferit un bogat material de cîntece, dansuri, obiceiuri și costume. Este clară intenția coregrafilor de a încerca și în acest domeniu modalități noi de xpresie.

Dar accentuarea elementului dramatic a îndepărtat de autencitítate uneori, artificiosul deservind oarecum arta populară. Totuși încercările folkloriștilor maghiari merită a fi apreciate.

Contemporaneitatea și în arta dansului este problema care preocupă în continuare pe coregrafii și dansatorii de pretutindeni. Nu este vorba de gustul, acordul sau atitudinea față de creație, individualitatea artistică, viziunea personală fiind de necontestat în opera de artă. Indiferent de concepțiile artistice care ne animă, scopul comun este general: acela de a creia, în spiritul secolului nostru, pentru oamenii de astăzi, cu îndrăzneală dar și cu mare răspundere, cu fantezie și talent, spectacole care să emoționeze pretutindeni. Multe din aceste probleme au constituit prilej de dezbateri creatoare în jurul mesei rotunde de care vorbeam la început.

Delegația română din care au făcut parte și Oleg Danovschi, și Szalman Lorant, a avut un util și sincer schimb de păreri cu o seamă de artiști, interpreți și coregrafi aducîndu-și prin aceasta contribuția la întîlnirea internațională de la Budapesta.

TILDE URSEANU

CONCERTE — SPECTACOLE

Music-hall-ul un spectacol în ascensiune

ARTIȘTI DIN MOSCOVA PE SCENE ROMÂNEȘTI

Luat *à la lettre*, cuvîntul englezesc music-hall înseamnă... sală de muzică — ceea ce va fi și fost, poate, inițialmente. Dar music-hall-ul reprezintă, mai de mult, un spectacol de varietăți în care aflăm „numere" de cînt și de balet, pantomime dansante, precum și diverse atracțiuni: numere comice, acrobații și chiar prezentare de animale dresate.

Ar fi lung să trecem în revistă — poate ar trebui făcut cîndva — tot ce datorăm music-hall-ului care a promovat artiste și artiști de renume mondial, de la Yvette Guilbert, La belle Otero și Loïe Fuller de *la belle époque*, pînă la Mistinguett și Josephine Baker, pentru a nu cita decît aceste mari nume intrate în istorie — iar, în linie masculină, un Dranem, Maurice Chevalier, Fernandel și încă atîția alții — toate și toți plecați de la vestitul music-hall parizian Folies-Bergère. Loïe Fuller a fost o mare dansatoare. Ea s-a bucurat de suporteri iluștri ca Rodin, Carrière, Anatol France și chiar savantul abate Moreaux, pentru a nu mai vorbi de Stephane Mallarmé care, inspirat de această celebră vedetă — ce crease un dans foarte personal cu proiecții colorate pe veșminte flotante de unde unele efecte spectaculoase cu totul inedite — a scris că reprezintă „Flăcările aurorei și focurile apusului"...

Am revăzut în primăvară, după zeci de ani, un spectacol la *Folies-Bergère*. Anul acesta se sărbătorește centenarul teatrului... Folies Bergère a devenit simbolul revistei de mare spectacol, cu corpul său de balet ce uimește prin eleganță și tinerețe, prin frumusețea plastică și precizia desfășurărilor coregrafice. Dar spectacolul vizionat a mai cuprins așa-numitele *tours de chant*, apoi jonglerii și acrobații de înaltă clasă și — ceea ce ne-a impresionat mult — o mică... trupă de cîini extraordinar de inteligenți și de inteligent dresați. Tendința aceasta de a introduce în program „numere" acrobatice precum și de dresaj animalier se afirmă tot mai mult. Ea aduce diversificarea și varietatea deosebită a spectacolului — de unde interesul sporit manifestat de public. În această ordine de idei vom cita un număr ce făcea senzație la celălalt music-hall de celebritate mondială *Olympia*: acrobatul sovietic Leonid Rejov de-a dreptul miraculos, socotit „steaua de aur" a music-hall-ului sovietic care sfida pur și simplu legile echilibrului și ale gravității. Tot pe scena de la Olympia am avut prilejul să urmărim un „număr" senzațional: un mic elefant de o inteligență nebănuită și care reușea să se țină în echilibru — un elefant nu e o glumă — pe o... minge! Aceste cîteva exemple ne întăresc convingerea că music-hall-ul virează tot mai mult către spectacolul de mare diversitate, care să intereseze, să relaxeze publicul, să-i țină atenția veșnic trează și să-l amuze. Desigur, fiecare instituție pune accentul mai puternic pe o

anumită latură. Și dacă *Folies-Bergère* prezintă spectacolul feeric în care baletul și tablourile fastuoase se ridică pe primul plan, la Olympia se păstrează tradiția șansonierilor și a cupletului cu caracter de satiră spirituală ce strînește interesul, ilaritatea, buna dispoziție.

Și pentru că, nu de mult ne-a vizitat Music-hall-ul din Moscova, ne vom opri asupra spectacolului „100 de zîmbete" vizionat de un public larg atît în capitală cît și în alte orașe ale țării. Secvență după secvență, care aveau avantajul de a fi scurte, variate, iar unele întrunind elemente de inedit, au conturat profilul unui spectacol în care baletul pe de o parte, cupletul plin de umor pe de alta, s-au ridicat pe primul plan, constituind axa sa de rezistență.

În spectacolul music-hall-ului din Moscova, gestul gratuit nu există. Tablourile coregrafice au la bază o idee, o temă: „Ploaia deasupra Moscovei", „Tabla de șah vie", „Iarna rusească" etc. „Ploaia deasupra Moscovei" este un tablou feeric în noapte. Edificiile impozante se profilează multicolor, șuruind sub o aversă foarte sugestiv redată, printr-un joc necontenit de lumini. Pe acest fundal, balerinele se mișcă trepidant, curbate sub umbrelușele lor. Gîndul ne poartă la un tablou de Utamaro...

Evoluțiile coregrafice, în linie, ale celor 24 balerine de o tinerețe, vigoare și precizie a mișcărilor care încîntă, erau reglate, am spune metronomic. Totul fusese pus la punct, printr-un studiu minuțios. Impresia era de natural, de spontan și deci cu atît mai convingător. S-au impus atenției solistele Svetlana Murîșeva, Ludmila Gurcenko, Natalia Marcova Svetlana, Sokolova-Olga Safonova. Dar nici restul balerinelor nu cedau pasul în ceea ce privește exactitatea mișcărilor, elanul și dezinvoltura cu care le înfăptuiau.

O seamă de cîntăreți, deținătorii de premii în Uniunea Sovietică și peste hotare, s-au afirmat pozitiv: voci puternice, de amploare, dicțiune limpede. Sînt de menționat Iosif Kobzon, Ludmila Gurcenko și Maria Lukaci — care au cîntat în foarte bune condiții și muzică românească — ceea ce a reprezentat un efort lăudabil din partea acestor cîntărețe; de asemenea Elmira Jerzdeva ale cărei vocalize în clasica „Privighetoare" de Alabiev ne-au arătat-o drept o cîntăreață de remarcabile însușiri pe linia virtuozității.

Nu uităm pe excepționalii acrobați ce se cuvin citați pentru măestria lor cucerită la capătul unor strădanii demne de toată admirația: Klavdia Kalinkina și Gheorghi Taşkoglo, Svetlana Radionova și Vladimir Degtiarev — și ne-au amuzat mult dialogurile scrise în chip inteligent și uneori curajos de I. Kostinkovski și M. Slobodskoi, prezentat cu mult umor de Afanasi Belov și Lev Simelov, într-o bună traducere românească realizată de B. Tissă.

Regia eficace (cu toate că într-o notă cu totul obișnuită) a lui Aleksandr Konnikov, fermitatea dirijorală a lui Vladimir Rubașevski, au dovedit în plus, grija fiecărui factor de răspundere pentru o prezentare cît mai îngrijită a spectacolului.

„BOEMA PALACE"

Despre spectacolul estival de music-hall *Boema Palace* al teatrului satiric „Constantin Tănase" ne vom îngădui a readuce în paginile revistei noastre ceea ce am spus și cu alt prilej.

Spectacolul e „semnat" de Angel Grigoriu, Romeo Iorgulescu și Cornel Constantinescu cu muzica de George Grigoriu, Petre Mihăescu și Gelu Solomonescu. Am petrecut, dacă putem spune astfel, o seară la grădina „Boema", nu pentru că stagiunea muzicală propriu-zisă se încheiase ci din dorința de a cunoaște unele realizări de ultima oră ale music-hall-ului românesc.

Autorii textelor unele versificate, s-au străduit să comunice spectacolului elemente spirituale de satiră — ceea ce nu poate fi decît lăudabil, ele înscriindu-se pe linia tradițională a Teatrului. În această ordine de idei s-au ridicat pe primul plan cupletele debitate de Puiu Călinescu și Ovid Teodorescu. Sînt ridiculizate unele moravuri, deficiențele anumitor colective.

Sînt aduși în discuție așa zișii „mandatari", calitatea dubioasă a unor vinuri și altele. Trebuie să spunem însă că în volumul spectacolului aceste momente pe care le-am apreciat (ele beneficiind și de comicul personal al interpreților) ocupă un loc mic. O seamă de alte scheciuri, scenete, sînt palide, nesemnificative, constituind mai de grabă un fel de — să ni se ierte cuvîntul — ...umplutură. Scenele, desfășurările și fanteziile coregrafice abundă. Relevînd frumusețea plastică a corpului de balet, tinerețea, dinamismul și supleța dansatoarelor, vom arăta totuși că acestea nu sînt folosite cu eficiență. Deseori mișcările au apărut necoordonate, cu o ritmicitate discutabilă, cu o dispoziție în scenă care s-ar cere mai simetrică și sincronică — într-un cuvînt mai organizată. S-a simțit o lipsă de organicitate în majoritatea evoluțiilor și cea intitulată *Babylon Palace*, am socotit că își merită pe deplin acest nume... În fine, deseori în scenă e un fel de forfotă pe care un ochi cît de puțin avizat nu o poate agrea.

Și acum, muzica...

Principala calitate este aceea de a constitui suportul diverselor numere și de a face legătura între ele. Am păcătui însă dacă am susține că ne-am ridicat cu o melodie care să ni se fi impus. Este adevărat, spectacolul nu stagnează, avînd — ceea ce se obișnuiește a se spune — ritm. Orchestra este alcătuită din bune elemente pe care dirijorul Gelu Solomonescu le îndrumează cu pricepere și cu tact. Dar nu putem ascunde că în ciuda acestui ritm, se simte un descrescendo al spectacolului, sub raport calitativ, de la început pînă la sfîrșit.

Cîteva cuvinte și despre soliști. În afara Trio-ului Caban care cîntă fără să caute o reînnoire a mijloacelor de frazare a expresiei, a nuanțelor (pe care de altfel nici nu le practică) s-au făcut aplaudați Jean Păunescu, Anda Călugăreanu și Margareta Pîslaru. Evoluția ascendentă a tînărului Jean Păunescu este notorie. Cîntăreț studios, serios, el a ajuns la un stil propriu — ceea ce credem că este esențial. L-am putut aprecia, odată mai mult, în cîntecul *Credeam că-mi ești prieten*. Vocea sa caldă, vibrantă a făcut să se simtă participarea activă, interiorizată a cîntărețului la actul interpretării.

Mult mai exterioare, zgomotoase și cu efecte de ordin scenic uneori exagerate, au apărut cele două interprete, pasionate, se pare, să cînte și în limbi străine...

Formația „Sincron", foarte promițătoare acum o vreme, am aflat-o stagnantă. Cornel Fugaru nu trebuie să se mulțumească doar cu o ritmică bună, fermă, pe care o impune partenerilor săi ci să urmărească, de asemenea, cîntul fin, la răstimpuri în piano, acele nuanțe dina-

mice judicioase care sînt în fond „sarea" interpretării și pe care nu le-am aflat.

Să arătăm odată, cu acestea, chipul judicios și promptitudinea jocului de lumini dirijat de Carol Beer — ceea ce într-un spectacol de music-hall contează foarte mult. Părerea noastră e că Teatrul satiric „Constantin Tănase" care are merite deosebite, încercînd, între altele, să orienteze spectacolele către cele de music-hall (și în care sînt de recunoscut unele elemente caracteristice spectacolelor de la Folies-Bergère) trebuie să facă un efort serios de amendare a acestora privind deopotrivă textele, baletul, interpreții muzicali și, vom adăuga, scenografia.

Ca o concluzie generală avem dreptul însă să afirmăm, în lumina spectacolelor vizionate în ultima vreme, că music-hall-ul se află în plină ascensiune.

J—V. PANDELESCU

Două debuturi

În cronica noastră despre premiera operei Don Juan de Mozart am exprimat convingerea că spectacolul, odată bine rodat, se va ridica la un nivel superior, fiind una din cele mai frumoase realizări ale Operei Române, în ultima vreme. Nu ne-am înșelat.

De curînd, am vizionat Don Giovani din nou. Distribuția, în linie mare, aceiași ca la premieră, cu unele excepții.

Ce am putut consemna?

Un Dan Iordăchescu în mare formă și vervă, un cîntăreț irezistibil, mai cu seamă în aria Șampaniei. Dar și ceilalți: Constantin Gabor, Nicolae Florei, Elisabeta Neculce-Cartiș (o Dona Elvira savurantă, seducătoare, cu glas bine pus la punct, stilistic frumos realizată), Ioan Hvorov joacă mai bine ca la premieră, dacă acest lucru este posibil, cîntă la fel de bine. În rolul lui Don Ottavio a apărut Vasile Moldoveanu, care s-a achitat onorabil. Timbrul lui se potrivește de

Eugenia Moldoveanu și V. Moldoveanu

Elena Grigorescu și Dan Iordăchescu

minune cu cerințele rolului, de asemenea, maniera de a cînta, muzical este. Atunci, ce îi lipsește? Doar un singur lucru: o mai mare atenție la intonație. Vestita și superbă arie a lui Don Octavio a cîntat-o, de la început pînă la sfîrșit, sub ton, lucru ce nu s-a observat în restul spectacolului. Păcat. Dar, această deficiență, desigur, se poate remedia. A fost doar un mic incident?

De asemenea, de astă dată, am putut savura și frumoasele ansambluri — duete, terțete, cvartete etc. — și finaluri, atît de caracteristice pentru muzica lui Mozart.

Deci este posibil!

Dar nu despre aceste lucruri am vrut să vorbim, ci despre un alt fapt, care merită a fi consemnat în analele Operei Române.

În cadrul spectacolului, au dat examenul lor de stat, două studente: Angela Moldoveanu, în rolul Donei Ana și Elena Frîncu Grigorescu în cel al Zerlinei.

Cum s-au prezentat ele alături de cîntăreții consacrați? Foarte bine. Admirabile amîndouă, fiecare conform rolului ei. Sperăm ca și comisia, prezentă în sală, a notat acest lucru. Naturaleța cu care s-a mișcat Zerlina, ușurința și siguranța cu care Angela Moldoveanu a atacat temutele arii ale Donei Ana au uimit. Amîndouă, debutante, s-au comportat în așa fel, încît se putea crede că de mult s-au familiarizat cu marea scenă, cu un public numeros. Bravo! Îi felicităm din toată inima.

Elena Frîncu Grigorescu cu o muncă susținută în viitor va cuceri, sîntem siguri, publicul.

Angela Moldoveanu este în posesia unui valoros material vocal. Acesta, bine folosit, poate să-i deschidă o frumoasă carieră artistică.

Mai merită să fie subliniat felul cum colegii lor „cei mari" au încercat să-i „ajute", au trecut pe planul secund ca să se evidențieze cele două debutante.

Un gest cît se poate de nobil!

Andreas Porfetye

70 de ani în slujba muzicii

Pe malurile bătrînului Danubiu, în vechea așezare dacică Drobeta, se înalță mîndru de trecutul său, orașul Turnu Severin.

Prin aceste locuri, în castrul unde Septimiu Sever organiza cu 18 secole în urmă paza de răsărit a imperiului ; în cetatea de scaun a banilor Olteniei, unde se înalță și prosperă, în lumina vieții noi, socialiste, unul din cele mai vechi municipii din țara noastră a fost — în zilele de 1—2 iunie a.c. — o emoționantă sărbătoare a culturii și artei românești. Corul Casei de Cultură din Turnu Severin își aniversa, într-un cadru festiv, *70 de ani de existență.*

Evenimentul capătă o deosebită semnificație deoarece în aceste locuri de răscruce a existat o puternică tradiție corală susținută de dragostea de frumos și adevăr a poporului nostru.

Mai stăruie în memoria faptelor chipurile luminoase ale înaintașilor : Ciprian Porumbescu, Ion Vidu, D. G. Kiriac și Gavril Musicescu — fondatori ai școlii corale românești, care și-au purtat pașii pe aici.

Sub exemplul acestor muzicieni patrioți, care în condiții social-politice deosebit de grele au luptat cu ardoare pentru arta și cultura românească, sădind în inimile oamenilor dragostea pentru muzică, s-a născut, din rîvna profesorului și compozitorului I. St. Paulian, asociația corală „Doine"

Stimulați de nobila tradiție corală a vecinilor bănățeni, de succesele corului din Lugoj condus de I. Vidu, iubitorii și propagatorii artei corale, artiștii amatori din Turnu Severin au desfășurat, sub bagheta animatorului și fondatorului I. St. Paulian, apoi sub conducerea profesorului Petre Severin, succesorul său, o lăudabilă activitate de concert.

Simpozionul ținut la 1 iunie, prin comunicările prof. Mișu Davidescu, — Mehedinți și prof. emerit Petre Severin au scos în evidență contribuția acestui valoros colectiv artistic în viața culturală a orașului. O expoziție de afișe, programe și documente ne-au evocat strădania artiștilor mehedinteni de a purta veșnic vie făclia muzicii corale românești.

Alături de insigna și drapelul asociației, de documentul de fondare semnat de mîini de mult dispărute, reține atenția afișele concertul de la Arenele Române (1905) cînd 5000 de coriști din țară, sub conducerea lui D. G. Kiriac susțineau o grandioasă evoluție corală, cel al concertului turneului din 1937 — cuprinzînd lucrările compozitorilor Sabin V. Dragoi, Ciprian Porumbescu D. G. Kiriac. N. Oancea și C Baciu — sau afișul concertului de colinde din decembrie 1933, unde întîlnim piesele compozitorilor : D. G. Kiriac, G. Dima, G. Cucu, Tib. Brediceanu, Tim. Popovici, I. Bîrcă.

La festivitatea din 2 iunie, cînd activitatea acestui colectiv coral fruntaș a fost răsplătită prin ordine și melodii, înmînate de către Ion Moraru, vicepreședinte al C.S.C.A. Și-au adus salutul Nicolae Nistor, directorul Casei Centrale a Creației Populare, George Derițeanu —, din partea Uniunii Compozitorilor și Vasile Daju din partea Consiliului de Stat.

Programul corului sărbătorit, a cuprins lucrări clasice și românești. S-au executat fragmente din oratoriul T. Vladimirescu de Gh. Dumitrescu, „Dorul" de C. Baciu, „Serenadă" de T. Flondor, „Sîrba" de C. Brăiloiu și cîntece de mase semnate de R. Paladi și M. Neagu.

Ansamblul Nicolae Bălcescu din Craiova a susținut un program de cîntece și dansuri. Un episod care desvălue profunde sensuri etice și istorice îl constituie prezența la festivități a corului „Ion Vidu" din Lugoj.

Sub conducerea prof. Dora Stan, faimosul cor bănățean a reeditat tradiționalele întîlniri ale corurilor din Lugoj și Tr. Severin.

În „Parcul rozelor", avînd în față panorama buclei mari a Dunării, la dezvelirea monumentului animatorului patriot I. St. Paulian, s-au înălțat acordurile „Răsunetului de la Crișana" de Ion Vidu, intonat de ambele coruri. În această impresionantă succesiune de manifestări festive am simțit cu adîncă bucurie că la Tr. Severin — vechea vatră de cultură spirituală românească — se duce mai departe cu dragoste și devotament, mesajul artei corale primit cu ani în urmă de la înaintași.

GEORGE DERIEȚEANU

Noi resurse pentru înviorarea artei interpretului amator

Constatările prilejuite de vizita noastră în cîteva județe, scurt timp după noua Împărțire administrativ-teritorială a țării, confirmă crearea unor resurse nebănuite pentru ascensiunea artei de amatori.

Preocupările Comitetelor județene pentru Cultură și Artă se desfășoară în prezent în trei direcții principale : valorificarea optimă a forțelor artistice locale, stabilirea tematicii și a profilului manifestărilor, creșterea calitativă a spectacolelor.

PERMANENTIZAREA ACTIVITĂȚII ARTISTICE DE AMATORI

O problemă mai veche de loc ușoară — care a stat în atenția forurilor de specialitate din Capitală și din țară. Noua Împărțire teritorial-administrativă va face mai accesibilă desfășurarea muncii și în ca-

drul acestui domeniu, întrucît în limitele unui teritoriu vast — ca cel al fostelor regiuni — era aproape imposibilă verificarea activității artistice cu continuitate și eficiență. Conducătorii culturali ai noilor județe au pornit cu nădejde la urmărirea pe baze științifice a acestui proces. Un exemplu îl oferă Casa creației populare a județului Maramureș. Aici formațiile sînt des vizitate de către specialiști cu o înaltă calificare, iar sărbătorirea unor vechi colective de amatori (ca de pildă a Corului bărbătesc din Finteușul Mare — cu prilejul împlinirii a 50 de ani de la înființare), stimulează și alte formații trezindu-le din „amorțeală". Așa s-a întîmplat cu corurile din Seini, Mireșul Mare, Buciumi sau cele din Preluca, Șomcuța Mare, Vărai, Tămaia, Săcel, Lăpuș etc. Un astfel de eveniment va avea loc și în județul Sălaj care va marca aniversarea corului din Cămăr.

Sînt de semnalat preocupările Comitetului pentru Cultură și Artă a județului Arad. Aici existau unele formații cu o „vîrstă" respectabilă, cum ar fi corurile din Vînători, Șimand, Sokodor, Grăniceri sau Răpsig. Din păcate fosta regiune Banat neacordîndu-le importanța cuvenită, cu vremea, aceste colective muzicale cu tradiție, din lipsă de instructori și bază materială, se aflau pe cale de dispariție. După o lungă perioadă de inactivitate (aproape 15 ani), am fost martorii unor reușite manifestări a coriștilor din Dieci, Îmbrăcați în minunatele lor costume naționale, pe scena Căminului cultural din Almaș. Subliniem în aceeași măsură aportul vechiului cor bărbătesc din Almaș, ambele formații fiind conduse de Ioan Puiu (distins cu ordinul „Meritul Cultural") și Filip Dașcău, care în mod voluntar, neprecupețind nici timp și nici oboseală (repetițiile au loc uneori pînă la miezul nopții) dirijează cele două formații. Este într-adevăr reconfortant să asculți într-un colț de țară, țărani cîntînd cu pricepere partituri corale de Beethoven și cu multă însuflețire vechi cîntece patriotice.

În județul Cluj există și alte sensuri ale preocupării pentru organizarea permanentizării activității artistice de amatori. Bine cunoscuta formație de fluieraș de la Leșul Ilvei (de mai multe ori laureată) a fost inclusă după noua împărțire în hotarele județului Bistrița Năsăud. Această despărțire a fost compensată prin crearea unei alte formații de fluieraș în Comuna Ocolișel. De asemenea, prof. univ. Liviu Comes va organiza și îndruma îndeaproape o nouă echipă de tulnicărese din Beliș. Trecînd prin vechiul oraș de pe Someș un afiș inpunător, atrăgea atenția : „Concurs de selecție" pentru formarea Ansamblului folcloric al Sindicatelor din Cluj. În localitățile Gheorgheni, Aruncata și Aiton, s-a trecut la formarea unor puternice centre deținătoare de ansambluri folclorice sătești. Dacă adăugăm că — în aproape toate județele — finalistele sau premiatele ultimului concurs de amatori nu și-au întrerupt activitatea (ca în Ardusat, Mogoșești, Borșa, Botiza, Căpîlna, Avram Iancu, Petelca etc.), vom putea desprinde o concluzie optimistă în legătură cu viitorul artei amatoare, cu nivelul ei de dezvoltare, cu posibilitățile și năzuințele ei artistice, subliniind parcă, vechiul adevăr : „Românul se naște cu muzica și poezia" !

TEMATICA PROFILURI

Manifestările artiștilor amatori au fost și trebuie să fie diverse. Constatăm cu satisfacție preocuparea multor formații pentru susținerea unor spectacole în care este abordată tema vechilor obiceiuri, a tradițiilor istorice scumpe poporului nostru, respectînd specificul etnografic local. Tendința spre această tematică nu este Întîmplătoare. O piesă de teatru, un concert, pot fi ascultate la radio, televizor și în sala de spectacol sau la concert, dar datini și tradiții, ritualuri, legende, fapte istorice ne sînt oferite în număr restrîns. De aceea spectacolele organizate de amatori pe „viu" abordînd domeniul inepuizabil al folclorului nostru, sînt mult apreciate de public. Acest gen de manifestări se prezintă sub două aspecte : spectacole legate de o dată fixă (marcînd un anumit eveniment și care antrenează uriașe forțe artistice) precum și reprezentații folclorice anume organizate de către Casele județene ale creației populare.

În jud. Alba a fost organizat un grandios spectacol cu caracter istoric, care a marcat aniversarea semicentenarului unirii Transilvaniei cu Țările Române. Pentru o asemenea manifestare, încă din luna martie a început selecționarea celor mai bune formații din zonele folclorice : Valea Mureșului, Tîrnavelor, Țara Moților, Sebeșului, Aiudului etc. A fost format un ansamblu artistic alcătuit din numeroși elevi ai școlilor din Alba Iulia, Sebeș, Teiuș, Aiud, Blaj, pionieri trompetiști care au intonat semnale răsunătoare, laolaltă cu cel al zecilor de tulnicărese și fluierași din comunele Avram Iancu, Susag și Livezile, etalîndu-și măiestria artistică moștenită din tată-n fiu. Într-adevăr, o uriașă sărbătoare istorică, simbolizînd înflăcăratele pagini și voința de neclintit a poporului român în forța înfăptuirii mărețului act de acum o jumătate de secol. Spectacole de mai mică întindere, eventual repetate și în alte localități și-a propus Casa județeană a creației populare din Maramureș, care urmează să organizeze încă în acest an un festival permanent de folclor. Diferite ansambluri de acest gen vor oferi spectacole în care vor fi incluse obiceiurile locale : „Tînjeaua", „Stînele din Maramureș", „Măsurișul", „Ruptul sterpelor", „Sîmbra oilor" etc. Aceste preocupări sînt doar preludiul unui festival național de folclor, pe care harnicii activiști de aci și-au propus a-l organiza în viitor. Salutăm cu bucurie asemenea proiecte, care vor scoate în relief marea varietate și bogăție a obiceiurilor și artei poporului nostru.

În județul Cluj, prind a se contura ansambluri reprezentative formate din elemente selecționate cu exigență. Festivalul cîntecului și portului someșan cu faza finală în 1969, sau tot aci, înființarea grupului artistic „Balada", care va avea în repertoriu lucrări izvorîte din datinile, obiceiurile și legendele populare de prin plaiurile clujene, toate aducînd un aport serios valorificării folclorului clujean. Forma spectacolelor formației „Balada", condusă de lectorul universitar Dorin Pop, cuprinde cor, dans, cor în mișcare, coregrafie modernă, recitatori. Din păcate, Casa județeană a creației populare nu are prevăzute în buget mijloace pentru îmbunătățirea condițiilor de desfășurare a activității unor asemenea formații, iar „regulamentul de funcționare al instituției — după cum relata regi-

zorul Victor Tudor Popa — nu permit asemenea acțiuni". E păcat ca folclorul să nu poată fi valorificat în forme superioare din pricina unor dispoziții birocratice de mult depășite ! Credem că în această privință Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă va avea de spus un cuvînt hotărîtor !

Pentru ilustrarea muzicii populare, aparținînd folclorului naționalităților conlocuitoare, specifice teritoriului respectiv, Casa orășenească de cultură din Șimleul Silvaniei (Sălaj) a recurs la o experiență interesantă. Orchestra de muzică populară, a fost formată din instrumentiști amatori selecționați din comunele Halmăjd, Nușfalău, Sărmășag, Boghiș, Crișteleс etc. specialiști în melodii aparținînd zonelor : Hălmăjd, Bihor, Barcău, care reprezintă totalitatea specificului locuitorilor din împrejurimile orașului.

Prin părțile Maramureșului exista o veche tradiție. Corurile satelor Borlești, Ardusat, Mogoșești, Finteșul Mare, se întîlneau anual la Șomcuta prin anii 1880—1914. Această tradiție a reuniunilor corale, se va relua încă în acest an, în zona Țării Chioarului din jud. Maramureș. Trebuie să subliniem că reuniunile corale, ansamblurile reprezentative orășenești sau municipale, au rădăcini nu numai în Maramureș. În Moldova, Banat, Transilvania, au avut loc multe asemenea forme de manifestare artistică. De aceea, subscriem cu toată bucuria la reînvierea vechilor societăți sau reuniuni corale care vor afirma încă odată afecțiunea românilor pentru muzica corală oferind totodată posibilitatea unui nou impuls acestui gen muzical atît de îndrăgit.

Deși există încă multe neajunsuri organizatorice, atît pe plan interjudețean cît și al Casei Centrale a Creației Populare, dragostea de artă și frumos a echipelor artistice de amatori, elanul lor continuă să domine evenimentele actului artistic.

De aceea, cei ce au pășit „pe teren" simțind pulsul adevărat al acestei mișcări își pot manifesta optimismul — deloc exagerat — cu privire la viitorul artistic ascendent și reînviorat al artei amatoare. Dar numai entuziasmul și capacitatea de cuprindere a noilor conduceri județene, nu sînt suficiente. Calitatea spectacolelor artistice, amatoare, sau profesioniste, constituie o condiție principală pentru viabilitatea progresului artistic. Calitatea este însă obținută în prezent cu multă dificultate, în primul rînd din cauza lipsei acute a cadrelor de specialiști în artă.

UN SPECTACOL MAGNIFIC : „SÎMBRA OȘENEASCĂ"

Monumente de rezistență și valoare incontestabilă, tradițiile, datinile și folclorul unui popor sînt documente grăitoare privind cultura comunității respective. Perpetuate din tată în fiu, incrustate cu migală pe răbojul timpului, înfruntă semeț secolele, devin mîndria neamului. Creația folclorică tradițională constituie cel mai reprezentativ mijloc de comunicare artistică nu numai prin profunda ei aderență la structura sufletească a colectivității respective, ca și a fiecărui individ în parte, dar și prin autenticitatea valorii ei estetice. Este îndeobște cunoscut modul spontan de prelucrare a valorilor tradiționale. Obiceiuri milenare întîlnim pe toate plaiurile patriei cum ar fi : Sărbătoarea liliacului, Tîrgul de fete de pe muntele Găina, Nunta, Jocul călușului, Drăgaica, Cununa de grîu, Sîmbra oilor (obicei la care ne vom referi mai pe larg), Nedeile etc. precum și transmiterea de la o generație la alta a repertoriului de datini și obiceiuri (calendaristice, ceremoniale, rituale), toate sînt impregnate de adînci semnificații general-umane.

Una dintre cele mai bogate zone folclorice din țara noastră este fără îndoială aceea a Maramureșului, păstrătoare într-o exigentă fidelitate a unui tezaur de frumuseți legate de manifestări ca : Tînjeaua (obicei tradițional-folcloric de muncă), unicele ritualuri legate de nunțile de pe Someș sau Chioar, din Oaș, Merișor sau Lăpuș, balade și legende (Pintea Viteazul, Roza Rozalina, Griga Pripeagul sau interesantele variante ale Mioriței — provenite din păstorit, ocupație de căpetenie a locuitorilor acestor ținuturi), obiceiuri legate de botez, înmormîntare, șezători, sărbători de iarnă (colinde și orații), Sînzîienele (o variantă a cunoscutei Nedee) etc. Dacă mai adăugăm arta plastică populară, sculptura vestitelor porți maramureșene, confecționarea măiastră a covoarelor și costumelor, pe lîngă faptul că vom căpăta o imagine aproape completă a acestor nestemate folclorice, în toate, remarcăm un deosebit gust al artistului popular.

Prilej de sărbătoare, joc și voie bună, ritual perpetuat din străbuni, tradiționala sărbătoare de primăvară, Sîmbra oilor, a adunat într-o frumoasă zi de mai, pe încîntătoarele meleaguri ale localității maramureșene Huta Certeze, zeci de mii de oameni, martori ai unui spectacol unic, participanți la marele ospăț Cîmpenesc în ambianța încîntătoare a unui imens amfiteatru natural oferit cu dărnicie de poalele dealului Moișenilor.

Început în zorii zilei, stîrnit de sunetul prelung și sacadat al buciumașilor, debutînd cu o minunată paradă a înfloratelor costume maramureșene, desfășurîndu-se „șnur" în ambianța policromă a unui decor viu, zi de primăvară pînă în seară, întregul program în permanentă mișcare, a degajat pe tot parcursul o contaminantă voioșie și prospețime. Avînd ca pretext ritualul Sîmbrei oilor cu fazele sale distincte și executate cu mult ceremonial (mulsul oilor, măsuratul laptelui, stabilirea sîmbrașilor, masa tradițională), asemeni unui ecou al vremurilor cînd neuitații Dima Vidu, și Muzicescu înflăcărau cu inima și priceperea lor întreaga mișcare muzicală românească, spectacolul folcloric s-a prezentat magnific, angrenînd numeroase formații ale artiștilor amatori maramureșeni. Astfel au fost prezenți : corul Căminului Cultural din Mediașul Aurit, care alături de lucrări cunoscute de M.Neagu, C. Danga și C. Arvinte a prezentat o interesantă prelucrare de Gh. Cherebeț (compozitor localnic), melodia populară „Du-te dorule departe", renumita „Nuntă Oșenească" redată cu autenticitate de o formație folclorică din Gherța Mare, vestitele țipuritoare din Gherța Mică, suite de dansuri din mai puțin cunoscuta zonă de Codru ca și cele de pe Someș etc. angrenînd sute de artiști amatori din Negrești, Cămîrzana, Solduba, Stîna, Carei, Tășnad, Berveni ș.a.

Remarcăm în mod deosebit, din multitudinea numerelor programului folcloric, prin amploarea și ineditul său, „Nunta Oșenească", această mare rezervă de folclor autentic și sincretism popular, păstrat cu grijă de toate generațiile care s-au perindat pe aceste locuri. De la pregătirea și invitația pentru nuntă, des-

fășurarea propriuzisă a acestui ritual care pe aceste meleaguri are un parfum cu totul aparte, Împletirea părului miresii de către Împletitoarea satului, sosirea alaiului la mireasă, mersul pe colaci la mire și pînă la renumitul ospăț oșenesc continuat cu cîntec și joc ce pare că numai conteneşte, în funcție de virtuozitatea și rezistența celor prezenți la petrecere. De asemenei melodiile și strigăturile care însoțesc organic desfășurarea subiectului literar al acesteia, au cucerit prin frumusețea și autenticitatea lor făcînd să ne apară pregnant configurația aparte a folclorului acestei regiuni. Frate bun al muzicii, „dansul codrenesc" s-a impus prin ritmul sacadat, o ținută demnă și sobră.

Firesc, la această sărbătoare tradițională, cu toată prodominanța folclorică, cotidianul a fost prezent și el prin numeroase programe de muzică ușoară și întreceri sportive. Caracterul organizat și conștient al preluării tradiției de către creatorii ei se adaogă vechilor legi de perpetuare spontană, noua atitudine pe care poporul Însuși începe să o adopte față de folclor, situează omul modern în inima fenomenului folcloric făcîndu-l să privească tradiția ca pe o moștenire culturală, despre a cărei valoare este conștient, o cultivă și o promovează nu numai în virtutea legilor ei de viețuire spontană dar ca și pe o valoare de tip clasic, relativ stabilizată, în același timp bine ancorată în efervescența cotidianului.

DIRIJORUL, REGIZORUL, COREGRAFUL, ANIMATORI DE NĂDEJDE ÎN ACTIVITATEA VIITOARE A FORMAȚIILOR ARTISTICE DE AMATORI

În colțuri uitate de țară, unde exsistența unui cor amator, sau a unei brigăzi artistice constituia în trecut o emulație culturală, există azi cluburi moderne, teatre sau ansambluri profesioniste. Activitatea artistică amatoare nu mai poate avea continuitate fără aderarea conducătorilor ei la principiul calității. Iar calitatea nu se poate obține fără specialiști. Pentru acest motiv însăși termenul de instructor este cu mult depășit. Instructorul și-a trăit timpul, este rîndul dirijorului, regizorului și coregrafului, adică al artistului, al specialistului autentic, să „dirijeze" întreaga activitate artistică a echipelor de amatori.

Din păcate, în multe locuri, pe plan central sau județean problema instructorilor este privită la fel ca în trecut. „Lasă-l să facă de toate", cuvinte auzite de noi foarte des și care trădează o anumită concepție ce dăinuie încă, care va trebui să dispară neîntîrziat, dacă dorim într-adevăr să obținem calitate în munca artistică.

SELECȚIONAREA CADRELOR

Așadar, pentru cele trei mari genuri artistice practicate de formațiile amatoare se simte tot mai mult în ultima vreme nevoia de dirijori, regizori și coregrafi cu o înaltă calificare. Care sînt însă cadrele artistice actuale ce activează în rîndurile sindicatelor?

Mulți artiști valoroși au îmbrățișat și au îmbogățit valențele muncii cu amatorii. Dirijorii D. D. Botez (Corul Municipal al Sindicatelor București) Ion Românu (Corul Combinatului metalurgic Reșița), Ion Ungureanu (Corul Combinatului siderurgic Hunedoara), Boris Cobasnian (Corul Sindicatelor din Constanța), sînt numai cîțiva din muzicienii de prestigiu care activează în mijlocul artiștilor amatori unii dintre ei ridicîndu-se chiar din acest mediu. În vizita noastră, discutînd cu factori de răspundere asupra problemei cadrelor artistice, am auzit un „refren" aproape invariabil: „Nu avem, ducem mare lipsă de specialiști" etc. Care să fie oare motivul? Să se fi înmulțit formațiile? Există fără îndoială o altă cauză principală care a făcut ca încet, încet, dirijorii, regizorii, coregrafii să-și poarte pașii aproape exclusiv către instituțiile profesioniste de cultură. Mișcarea sindicală nu a cunoscut lipsă de cadre artistice. Dimpotrivă. O serie de muzicieni de prestigiu au tras un serios semnal de alarmă, după ultima ediție a Festivalului Republican, semnal care — se pare — nu a fost prea bine auzit.

Cu ani în urmă, în fiecare întreprindere mai mare se trasa ca sarcină culturală înființarea unui cor sau a unei orchestre. Vroiau oamenii, nu vroiau, trebuiau să se ducă la repetiție, cu condica de prezență, cu convocatoare, cu responsabilii culturali, ba chiar în multe locuri — dece să nu recunoaștem — se închideau și porțile instituției, nu cumva să plece „artiștii". În alte locuri, existau „rezolvări"... mai practice, coriștii sau cei din orchestră fiind scoși cu două ore mai devreme din producție. Goana după numărul sporit al echipelor artistice, a mărit în mod artificial formațiile și implicit necesarul cadrelor de conducători artistici. S-au creat numeroase posturi, au fost încadrați diferiți pseudo-specialiști și, la suprafață treaba mergea bine, dar în realitate arta adevărată izvorîtă din dorința firească a oamenilor se afla în continuu regres. Analizîndu-se cu toată obiectivitatea situația creată (ore pierdute din producție, obligativitate „artistică" etc.), s-a trecut la reorganizarea pe baze noi, științifice a muncii desfășurată în cadrul echipelor de amatori.

Mulți dintre instructori au devenit veritabili dirijori, continuîndu-și studiile superioare. Alții însă, rămînînd la nivelul începutului, au fost depășiți de propriile lor formații iar interesul la repetiții a înregistrat o continuă scădere. Marea majoritate a formațiilor artistice sindicale au început să dispară, altele să se comaseze. Înființarea sau desființarea arbitrară a formațiilor artistice din întreprinderi a provocat perturbații în activitatea amatorilor, neîncredere în rîndurile specialiștilor.

Actuala reglementare și coordonare pe care o efectuează Consiliile Sindicale județene, vine să repare această situație. Numeroși oameni de cultură care părăsiseră colectivele unde-și petrecuseră un număr apreciabil de ani s-au reîntors cu ocazia noii împărțiri administrative a țării care a asigurat printre altele, o redistribuire echitabilă a schemei de încadrare artistică.

Indicații recente ale Consiliului Central Sindical, cer ca în munca artistică de masă să fie folosiți în primul rînd specialiștii, artiști de prestigiu. A fost omis un lucru esențial și anume, cei din această categorie activează în învățămînt, în instituții de cultură și artă sau ansambluri profesionale, iar promoțiile de absolvenți ai conservatoarelor și institutelor de teatru, nu au obligativitatea de a îmbrățișa munca artistică cu amatorii. Ministerul Învățămîntu-

lui ar trebui să înțeleagă cum se cuvine importanța mișcării artistice de amatori urmînd să repartizeze anual un anumit număr de absolvenți, la cererea planificată a Consiliului Central al U.G.S.R. În ce privește salarizarea specialiștilor în artă, aceasta nu a fost pe deplin clarificată, lăsînd loc unor inadvertențe de ordin contabilicesc, care însă, frînează serios angajarea artiștilor de prestigiu în cadrul formațiilor de amatori.

SPECIALIZAREA (ORIZONTUL ȘI METODELE DE MUNCĂ ALE CONDUCĂTORULUI ARTISTIC)

Progresul artistic interpretativ atins de cîteva coruri, cum ar fi cel ale Uzinelor Republica, 23 August, Industria Sîrmii Cîmpia Turzii etc. la concursurile republicane din trecut, îndreptățeau laudele aduse dirijorilor și interpreților. Neputința de a se situa pe o linie ascendentă constituie fără îndoială lipsa de preocupare sau imposibilitatea conducătorilor respectivi de a depăși stadiul atins anterior. S-a întîmplat apoi un alt fenomen interesant. Multe formații aflate în această situație au început să scadă ca valoare, membrii acestora ajungînd în cele din urmă să se plictisească la repetiții, care se desfășurau șablon devenind monotone. În sprijinul acestei afirmații, pledează fenomenul de înviorare înregistrat în activitatea corului de la Cîmpia Turzii, care s-a bucurat de concursul dirijorului clujean Dorin Pop. Cît timp au durat repetițiile cu noul dirijor nu a fost nevoie de nici o mobilizare specială, atractivitatea actului artistic fiind aceea care a magnetizat formația. Măestria artistică și probitatea profesională au readus coriștii la stadiul anterior de entuziasm și dorință de acumulare a noi cunoștințe.

Metoda de muncă a unui conducător artistic trebuie să fie variată și mereu proaspătă, acesta urmînd să apeleze la toate formele de instruire ale specialității pe care o mînuiește. Numai astfel va putea fi captat interesul amatorului, care face artă din plăcere, prezența sa la repetiție sau la spectacol devenind continuă și garantată de satisfacerea nevoilor sale estetice.

. CONCLUZII

Au avut loc pînă în prezent opt concursuri republicane. Din păcate, învățămintele desprinse cu aceste ocazii au fos tprea puțin sau deloc popularizate. Conducătorii formațiilor care nu au participat în finală, nu au fost convocați în consfătuiri unde să fie analizate rezultatele muncii, dar mai ales metodele folosite în munca artistică cu amatorii.

De multă vreme se vorbește despre înființarea studioului artistului amator în fiecare județ și municipiu. Unul singur, la București, nu va fi în măsură să satisfacă și cerințele celorlalte județe.

Este binecunoscut faptul că mijloacele audio-vizuale pentru învățarea muzicii sînt folosite astăzi cu succes de către profesorii din multe școli generale. Majoritatea echipelor artistice sindicale (deși au fonduri prevăzute în acest sens) n-au ajuns încă să beneficieze de ele. Repetițiile se dsfășoară deobicei empiric, „bătrînește". Folosirea magnetofonului pe scară largă ar constitui un mijloc eficient de redare imediată a greșelilor săvîrșite în interpretare sau ar arăta (prin exemplificări ale altor formații profesioniste) felul în care ar trebui interpretată lucrarea respectivă. Din păcate, acest deziderat l-am constatat a fi de domeniul visului neîmplinit, la multe din formațiile vizitate. Acesta este numai unul din numeroasele mijloace materiale moderne cu care ar putea fi înzestrată orice formație artistică de amatori.

Încă de acum 10 ani se preconizase trecerea de „urgență" la alfabetizarea muzicală a artiștilor amatori. Rezultatele obținute însă nu lasă să se întrevadă că a existat o cît de mică preocupare în acest sens.

În urma unei recente indicații a C.C. al U.G.S.R., formațiile sindicale erau îndemnate să colaboreze în spectacole cu artiștii profesoaniști. Cîte învățăminte n-ar putea dobîndi atît conducătorul cît și formația în urma unor asemenea contacte ?

Mulți dirijori, regizori sau coregrafi, care și-au dedicat artei amatoare întreaga lor activitate, nu se mai simt atrași și stimulați spre această muncă, formațiile amatoare bătînd pasul pe loc, nereușind să atingă un înalt nivel artistic interpretativ. Treptat, scade interesul publicului pentru spectacolul de artă al amatorilor, încet, încet, chiar membrii acestor colective se descurajează.

Măsurile pe plan central, sîntem convinși, nu vor întîrzia să apară. Dar, pînă atunci, formațiile amatoare dispun de nenumărate posibilități pentru a întreține și a îmbogăți prin mijloace proprii, focul artistic al membrilor lor.

Consfătuiri ale formațiilor din localități apropiate, schimburi de specialiști, folosirea din plin a mijloacelor oudio-vizuale (acolo unde există sînt de multe ori încuiate în cabina operatorului cinematografic), stimulente în premii sau organizarea de excursii colective, acordarea alimentelor fortifiante conform instrucțiunilor C.C. al U.G.SR. (pe care nu prea le-am văzut respectate pe meleagurile pe unde am poposit), întîlniri frecvente ale echipelor artistice de amatori cu oameni de artă de prestigiu din aceiași specialitate, controlul continuu al muncii artistice de amatori, iată numai cîteva acțiuni care dacă ar fi efectuate așa cum se cuvine, de către activiștii culturali ai organelor sindicale, ar constitui un important tonic de înviorare, permanentizare și creștere a nivelului muncii artistice de amatori.

Nu se mai poate face muncă artistică de amatori la nivelul anilor 1952—1956. Artiștii amatori trebuie să atingă în scurt timp un ridicat nivel de interpretare. Este singurul drum care poate avea sorți de izbîndă în captarea interesului publicului. Fără specialiști însă, cu o înaltă calificare, acest legitim deziderat nu va putea fi înfăptuit.

★

Fiind vorba de așezări recent înființate, în mod intenționat, în ultima parte a materialului nostru am apelat foarte puțin la nume de județe, instituții, sau persoane. Aceasta deoarece peste tot activitatea este efervescentă și promițătoare, cronicarul putînd foarte ușor să greșească acordînd calificative precise acestui început de viață artistică, aflat în stadiul de reorganizare.

CONSTANTIN RĂSVAN
CLAUDIU NEGULESCU

Prime audiții la Craiova

Un program integral de prime audiții depășește oricînd obișnuitul (acel grad de întîmplător însoțind manifestările cumpănite, programele „bine echilibrate"); întreprinderea este cu atît mai temerară cu cît aceste prize de contact, ale orchestrei și ale publicului, vizează terenul defrișabil al muzicii românești contemporane; însfîrșit, semnificația concertului devine cu totul specială cînd este vorba de o trecere în revistă a activității de creație desfășurate în sînul celui mai proaspăt organism al Uniunii compozitorilor: Cenaclul de la Craiova. Tinerețea acestei grupări de creatori este un dat obiectiv, cel puțin pe plan organizatoric, dar promptitudinea cu care Cenaclul și Filarmonica din localitate au reușit să valorifice public producția artistică a ultimului an este exemplară chiar și (sau mai ales) pentru centre muzicale de o mai mare importanță și tradiție... Evident, există aici o bază profesională și o vechime în munca de creație ce nu concordă cu actul oficial al constituirii acestei grupări. Și este bine că este astfel. Un compozitor — simfonist cu experiență — cum este Nicolae Julea reprezintă cazul cel mai elocvent, dar și ceilalți compozitori, ce dovedesc efortul relevabil de a aborda genul simfonic, par să se sprijine pe achiziții anterioare, din alte genuri.

Am ascultat în deschiderea programului Simfonia a II-a („Rustica") de Nicolae Julea. Trebuie spus de la început că lucrarea este într-adevăr o simfonie, cu tot complexul pe care îl implică stăpînirea dramaturgiei și a schemei (vădind o mare claritate). Dacă există vreun model al acestor date de construcție, apoi el este acela preconizat de școala Frank-d'Indy. Intenția integrării unor intonații românești nu lipsește nici ea. Este de observat însă o anume discrepanță între caracterul desvoltător romantic, cu permanentele lui secvențări și creșteri „în valuri" al primelor două părți și caracterul mai transparent, de o acurateță neo-clasică, al ultimelor părți, pe de-o parte, și materialul cu rezonanțe autohtone, pe de-alta. Alăturarea, de un livresc muzical des întîlnit, nu impietează asupra echilibrului dramaturgic de care vorbeam.

Suita „În lumea copiilor" de Romeo Rădescu, o lucrare, dacă nu simplistă, oricum simplă (să fie oare angajamentul față de titlu?), nu sacrifică unele certe expresivități ale tematicii și culorii.

Petre Severin este singurul dintre compozitorii care, în acest concert, a fost reprezentat printr-o lucrare mai veche: Tabloul simfonic „Pe cîmpiile bogate". Or aceasta explică preferința pentru programatismul bucolic în care se complace lucrarea. Și aici este de observat că nu lipsește o anume îndeminare, ca în acel fugato construit pe o temă modală și dus pînă la capăt cu o neabătută consecvență. Dar nu am putut să nu încercăm sentimentul că ne aflăm în fața unui produs de artizanat, în care „stilizarea" apare hibridă față cu autenticul modelului folcloric.

Tînărul Dan Ionescu a adus nu numai un climat stilistic deosebit prin lucrarea „Contraste", dar a făcut și dovada unor preocupări experimentale. Această ultimă trăsătură a frapat totuși numai relativ, căci raportată la lucrarea însăși ea a fost locală ducînd doar uneori la reușite. În cuprinsul partiturii, s-au impus anumite structuri mozaicate, adevărate scîntei sonore subliniate prin intervențiile instrumentelor de percuție și ale celor coloristice. Totul se așeza însă prea cuminte (cu intenția, poate, a obținerii „contrastului") pe o structură de passacaglie, pe un motiv ostinat și cam trenant, căruia nu putem însă să-i refuzăm unele frumuseți în sine ce provin din sistemul cadențărilor modale.

În ansamblu amalgamarea în concert a atîtor maniere componistice pledează de la sine pentru caracterul pozitiv al muncii de creație în rîndurile compozitorilor olteni. Nu aș împărtăși eventuala acuză de provincialism adusă unor lucrări care sub cîteva aspecte (oare esențiale?) ni se par inactuale, dacă provincialismul este sinonim cu sinceritatea și încrederea fermă în destinul compozitorului și al meseriei sale. Or aceasta este o chezășie a împlinirilor pe care ni le poate rezerva viitorul.

Dirijorul Theodor Costin a restituit, într-un spirit colegial și cu toată seriozitatea, cele patru prime audiții (chiar dacă — rupte cu greu din programul obișnuit al orchestrei — repetițiile erau necesare a fi fost mai multe). Un public puțin numeros a urmărit cu interes desfășurarea forțelor componistice locale, recepționînd cu un entuziasm neașteptat și încă netemperat aspectul întrucîtva avangardist al unuia dintre punctele programului

GHEORGHE FIRCA

RECENZII

„C. Brăiloiu"
— Opere vol. I —

În sfîrșit prin inițiativa și munca devotată, competentă a Emiliei Comișel, s-a început — a apărut vol. I — publicarea integrală în Editura Uniunii Compozitorilor, a operei folcloristice a lui Constantin Brăiloiu. Valoarea, recunoscută pe plan mondial, a acestei opere ne dă măsura importanței publicării ei.

Plecat din țară din anul 1943, C. Brăiloiu și-a publicat partea cea mai mare a lucrărilor în cîteva limbi universale, fiind destinate exclusiv specialiștilor compozitori, muzicologi, interpreți, etnografi etc. La noi ele erau cunoscute într-un cerc foarte restrîns. Necesitatea cunoașterii lor este astăzi foarte mare: nu există muzician care să nu-și dea seama de valoarea lor teoretică și practică. Dar, nu numai atît. În momentul de față aceste lucrări nu se mai găsesc de mult nici în occident, așa că editarea lor sinoptic, în limbile română și franceză urmărește desigur, o răspîndire și pe plan internațional.

Prof. Emilia Comișel și Editura Uniunii Compozitorilor merită toată lauda pentru faptul de a fi văzut larg problema acestei editări. A strînge, în condiții foarte grele, tot acest material, a-l clasa, a-l traduce

(muncă deloc ușoară cînd e vorba de gîndirea atît de nuanțată a lui Brăiloiu) și a-i îngriji tipărirea înseamnă o muncă imensă, pe care numai pasiunea o poate susține.

Planul este, în linii mari, următorul : vol. I — probleme de morfologie a folclorului ; — vol. II — problemele teoriei generale a folclorului ; III — probleme de metodă în culegerea și interpretarea folclorului ; IV — sociologia folclorului („Viața muzicală a unui sat") ; vol. V — istorie și estetică muzicală ; VI — culegeri de folclor ; VII — corespondență ; eventual VIII — studii asupra operei lui Brăiloiu.

Prefața prof. Emilia Comișel conține, foarte pe scurt, cîteva date biografice, date bibliografice esențiale asupra operei și metodei ei științifice, date asupra operei de organizare a activității folcloristice și pedagogice pe plan național și internațional.

Fiecare studiu al lui Brăiloiu, indiferent care ar fi aspectelee cercetate ale folclorului, — de ordin morfologic, semantic, sau ideologic mai complex — conține un punct de vedere metodologic declarat sau subiaccent, idei noi și descoperiri, și, totul orientat spre un scop evident, prin care se leagă de fapt cu toate celelalte lucrări ale sale, anterioare sau următoare, într-o logică succesiune progresivă. Acest prim volum o arată clar. El are ca obiect principal analiza și geneza unor elemente morfologice ale folclorului.

Versul popular românesc cîntat — unul din cele mai exhaustive studii ale lui Brăiloiu, — este, în afară de cele anterioare ale lui Bartok, singurul studiu metodic de pînă azi asupra unei părți a versificației populare românești. Concluzia este că fenomenele ce par adesea distorsiuni ale versului sînt datorate unui sistem autonom al versului cîntat, guvernat de o estetică aparte și nu primitivisme sau inferiorități ale poetului — cîntăreț țăran. Savantul neîntrecut în demonstrația unor fenomene frecvente dar neobservate pînă la el, se oprește adesea la unele limite, unde nu vreun fatal ignorabimus îl reține, ci o cinstită conștiință a neputinței momentane de a le explica. Tot așa, analizează la rece și delimitează strict „adăugirile" sau „revizuirile cel puțin parțiale" pe care este nevoit să le aducă studiilor prietenului său Bartok asupra aceleeași probleme, a versului popular românesc cîntat. Se oprește și în fața unor fenomene, excepționale prin frumusețea tainei lor, cum este poezia versului cîntat al unor anumite bocete oltenești, vers care, necîntat, nu este „decît o frază neregulată", și pe a cărui „legislație deosebită" o amînă a fi „cercetată într-o zi", care n-a mai apucat a fi. (Ar fi aici, poate, locul să sperăm că, într-un ipotetic viitor studiu adîncit al operei lui Brăiloiu, să se analizeze bocetul pentru el, cules nu de mult de folcloristul V. Dinu de la una din fostele sale informatoare din Oltenia).

Nu putem înțelege pentru ce prof. Emilia Comișel nu urmează aci cronologia publicației și a gestației operelor lui Brăiloiu. Giusto silabicul era încă Giusto parlando cînd profesorul îi cerceta mecanismul, iar legătura sa organică cu „versul cîntat" este evidentă. Analize pur morfologice, aceste lucrări sînt limitate la fenomene pur românești ; metoda le e comună. Ele ar fi trebuit juxtapuse chiar dacă cronologia publicației ar fi fost alta. Un studiu dezvoltat asupra operei științifice a lui Brăiloiu nu ar putea să nu țină seama de această latură, a metodei severe, ce o caracterizează. Numai astfel s-ar putea aduna într-un singur focar al analizei aspecte cu aparență contradictorie, cum ar fi, de pildă, părerea lui G. Călinescu cu privire la versul cîntat.

Așa dar, *Giusto silabic, un sistem ritmic popular românesc*, l-am interfera aci pentru consecvența cu gîndirea progresivă a lui Brăiloiu.

Analiza „sistemului" îl determină să disocieze parțial, și aci, interpretarea să ritmică de cea a lui Bartok, să vadă iarăși limitele ce i le pune metoda sa pur analitică. Este de subliniat intuiția ce a avut descoperind aspecte de giusto silabic la o „versiune țărănească a unui cîntec liturgic". Sugerăm compararea cu unele melodii liturgice de Kiriac și Cucu — amîndoi în egală măsură compozitori culți dar nu în egală măsură și cunoscători ai cîntecului psaltic. De asemeni, aspecte ale giusto silabicului — ritm ce „aparține, incontestabil, muzicii vocale — în muzica instrumentală.

Ritmul copiilor, pînă la Brăiloiu nedesprins de altcineva de ritmul măsurii clasice, este văzut de el în aspectul său cel mai frecvent, al seriei metrice de opt unități specifice, ca un sistem autonom — căruia toate limbile par a i se fi adaptat — de elemente morfologice, pe cît de simple, pe atît de bogate ca resurse artistice. Arătînd comparativ că, filogenetic și antogenetic, ritmul copiilor este nu numai copilăresc, ci al întregii copilării a umanității, savantul Brăiloiu pătrunde în sfera problemelor genezei formelor fundamentale ale gîndirii muzicale, sferă pe care o implică și studiile ce urmează în acest volum. Evident, se amplifică acum și metoda analizei prin compararea faptelor muzicale pe coordonata concretului istoric odată cu aceea a analizei pur morfologice.

Ritmul aksak, „descris sau, mai exact, perceput" întîia oară în Bulgaria, este analizat și el ca sistem aparte, și disociat critic de felul cum alții au înțeles mecanismul resurselor sale specifice. Prilej pentru Brăiloiu de a arăta, comparativ, neclaritatea, inconsistența teoriei ritmului clasic al măsurii și care, a împiedicat mult timp sesizarea și înțelegerea ritmurilor populare, categorisite ca „supracomplicate" (sînt dovezi scrise că acest ritm a fost sesizat încă în primul deceniu al secolului de către G. Cucu, fără să fi izbutit a-i înțelege mecanismul și a-l nota). Este remarcabilă grija lui Brăiloiu de a sublinia mereu că tabelele sale găsite teoretic, nu totdeauna verificabile pe fapte concrete, cel puțin pînă la ora cînd scrie, nu sînt speculații abstracte, că teehnicismul lor este util, și că prin natura lor de resurse expresive, ele pun probleme mai tulburătoare muzicianului decît cine știe ce sentințe filozofice-muzicale. Este clar scopul său practic, legat de gîndirea muzicală artistico-creatoare.

Ultimele trei studii — *O problemă de tonalitate, Despre un cîntec rus și Pentatonismele la Debussy* — mută cercetările în sfera tonalității (în sensul cel mai larg al cuvîntului) și urmărind a ne da o ipoteză — explicație a genezei sistemelor prepentatonice, pentatonic și heptatonic, considerate ca studii istorice ale dezvoltării tonalității. Firește, aci elementul material de la care se pleacă îl constituie acele locuri comune, „formule" sau „de-

sene melodice", caracteristice în cel mai înalt grad prepentatonismelor și pentatonicului. Interpretarea lor comparativă, fără umbră de pasiune pentru „speculații abstracte", metodă atît de frecventă la cei mai mulți constructori de ipoteze — duce la clarificarea unei etape istorice, etapa „celor trei sunete", anterioară primei terțe. Se oprește aci. Teoriile subiective ale preemțiunii heptatonicului și ale „scărilor defective" sînt înlăturate pentru totdeauna. Metodologic, drumul e deschis.

În studiul despre Debussy, problema izvoarelor materialelor melodice (exotice gregoriene, populare, franceze) cu tot ce se leagă de ele, și a artei folosirii lor, constituie un pretext de a demonstra încă o dată, concret-istorice, primordialitatea practicii artistice în dezvoltarea și în cuceririle de mijloace de expresie și a gîndirii artistice. Dovadă: la Debussy pentatonismele, interpretate original ca funcții apoi combinate și cu cromaticul, ambele „net incompatibile", fuzionează totuși, prin virtuozitatea compozitorului, într-un limbaj nou, nu atonal, nici politonal. Și așa ajunge Brăiloiu la scopul său, același în toate lucrările sale, — de a arăta creației artistice o cale nouă. În cazul dat (Debussy) el merge pînă la a defini geniul — contrar atîtor mari exegeți ai artei, care se opresc în fața lui cu acel „ignorabimus", drapat ușor în noțiunea de „inefabil" — în termeni cît se poate de exacți: "... ceea ce dincolo de o știință surprinzătoare și de o pricepere fără pereche, uimește cel mai mult în detaliile pe care le-am văzut, este o libertate suverană în alegere și acest arbitrar estetic infailibil, care se numește de obicei geniu".

În ultima sa lucrare și cea mai aproape inimii lui — Viața muzicală a unui sat această piatră unghiulară a sociologiei muzicale, Brăiloiu începe studierea adîncită a unuia din cel mai uimitoare și complexe fenomene ale spiritului uman: geniul popular, creatorul colectiv și raportul creator-colectivitate. Aici patriotismul său cel mai cald ajunge, în chip firesc, după o îndelungată ascensiune, la confimele umanismului celui mai cuprinzător, supremă treaptă a conștiinței, pe care muzicianul Brăiloiu a atins-o prin cunoașterea științifică a folclorului.

Scopul acestei prezentări a primului volum din opera lui C. Brăiloiu a fost și acela de a sugera, cu foarte puține idei, profesoarei universitare Emilia Comișel și Editurii Uniunii Compozitorilor ca, la viitoarea reeditare, care în mod sigur va fi necesară, prefața actuală, valoroasă dar insuficientă în cazul dat (interesantele articole și mai ales încercarea monografică publicată acum cîțiva ani sînt fapte care ne fac să nu înțelegem această reținere) să devină un studiu aprofundat asupra locului operei lui Brăiloiu în muzicologia națională și universală și asupra acțiunii spiritului său în mersul actual al științei și artei spre umanismul noii ere. Căci acesta a fost el și opera sa.

N. PAROCESCU

„Metodica predării muzicii" de prof. Ion Șerfezi

O îndelungată activitate didactică, îmbinată cu cea de elaborare a unor manuale și tratate de dimensiuni și profiluri variate (un manual de teorie a muzicii destinat începătorilor, un studiu amplu consacrat metodicii muzicii vocale, volume de solfegii etc.), a permis profesorului Ion Șerfezi să însumeze în acest recent volum principiile de bază ale metodicii predării muzicii. Așa cum reiese și din prefața lucrării, autorul întrunește trei calități principale, fiind profesor de teorie și solfegii, dirijor de cor și bun cunoscător al metodicii. De altfel, tot dînsul este cel ce a creat această ultimă disciplină în cadrul Conservatorului din București, dedicîndu-i-se cu elanul său caracteristic.

Autorul expune cu claritate și competență cele mai importante probleme legate de procesul predării muzicii în școlile de cultură generală și — prin extindere — în liceele speciale de muzică.

Metodica predării muzicii ne este prezentată cu cele două importante aspecte ale sale: 1) *sinteză* a elementelor de asimilare a artei muzicale și 2) *îndreptar* (programă analitică chiar) pentru cei ce învață muzica dar, mai ales, pentru profesorii ce o predau.

Autorul insistă asupra necesității ca profesorul de muzică să nu se limiteze, în lecțiile sale, doar la recomandări generale, abstracte uneori, ci să găsească soluții utile predării disciplinei sale, multe din ele prezente în paginile volumului, altele sugerate doar. În acest sens posibilitățile de înnoire a metodei de predare se măresc, profesorul fiind liber să adopte tot feiul de procedee în scopul atingerii rezultatelor dorite. Profesorul I. Șerfezi dovedește un real spirit analitic dublat de preocuparea de a încadra procesul predării muzicii într-o perspectivă mai largă. Tocmai asupra acestei ultime caracteristici am dori să ne oprim.

Pornind de la principiile elementare ale teoriei, cu care profesorul își poate începe activitatea de alfabetizare muzicală, se parcurge aproape. întreaga materie ce constituie prima treaptă de cunoaștere a artei muzicale. Această treaptă o dată depășită, oferă posibilitatea adîncirii studiului muzicii prin abordarea altor discipline. Ar fi fost, credem, util să se insiste mai mult asupra necesității pregătirii elevilor pentru eventualele studii viitoare în arta muzicală. Astfel, sîntem de părere că acele incursiuni, scurte și pur informative, în alte discipline ca: armonie, folclor, istoria muzicii, forme, orchestrație — prevăzute în programa claselor mari — să fie extinse prin audiții suplimentare urmate de mici analize, acolo unde timpul și condițiile de lucru o permit. Prin aceasta, elevii ar avea mult de cîștigat controlîndu-și — într-un fel cît se poate de instructiv — cunoștințele căpătate în lecția de muzică.

Pe lîngă aspectele specifice ale predării muzicii, relevate de autor, se cade să se atragă atenția profesorilor (și viitorilor profesori) asupra necesității îmbinării continue a caracterului științific cu cel plăcut, atrăgător al artei muzicale, în așa fel încît învă-

țarea ei (să nu uităm : de către elevi fără aptitudini artistice speciale) să constituie o preocupare agreată și cu rezultate multiple. Căci, nu ne îndoim că profesorul de muzică este mulțumit mai ales atunci cînd elevii săi încep să învețe a asculta muzica, să o înțeleagă, apoi să o interpreteze după posibilitățile lor și astfel să-și lărgească orizontul de cunoștințe și să-și consolideze cultura generală. Nu credem că există azi profesori care să nesocotească acest rezultat al muncii lor în favoarea învățării „papagalicești" și deci inutile a unor elementare reguli teoretice nesusținute de un permanent interes.

Esențială ni se pare aici insuflarea credinței că învățarea regulilor teoretice are ca unic scop crearea unor posibilități sporite de receptivitate artistică, a unor mijloace perfecționate cu timpul, de participare activă la procesul complex al audiției muzicale. Orice profesor de muzică al zilelor noastre ar trebui să trezească în elevii săi dorința de a studia arta muzicală (indiferent de aptitudinile artistice cu care sînt dotați), dovedindu-le că timpul destinat acestui studiu nu va fi cheltuit în zadar. În legătură cu aceasta, se cuvine a fi amintită necesitatea de a explica și de a face față unor eventuale întrebări privind arta muzicală, întrebări la care profesorul se poate aștepta în orice moment. Tînăra generație de azi este deosebit de avidă de noi cunoștințe. Unii elevi află, de cele mai multe ori întîmplător, cîte ceva ce le stîrnește interesul și vor să afle mereu mai mult. Vor fi oare profesorii capabili să le explice cît de cît complexitatea fenomenului muzical ?

Fără a avea intenția de a impune un punct de vedere subiectiv dorim să atragem atenția asupra rolului extrem de important al studierii esteticii muzicale, element care trebuie să constituie una din preocupările permanente ale unui profesor de muzică. Studiul temeinic al istoriei muzicii și a artei în general, informarea la zi în ceea ce privește literatura muzicală și muzicologică (din țară și din străinătate) cît și participarea activă în viața de concert (aceasta din urmă, mai ales la îndemîna celor ce predau în școlile orașelor noastre cu viață artistică mai mult sau mai puțin permanentă) sînt activități care contribuie la consolidarea specializării profesorilor de muzică. Neglijînd aceste activități, cu timpul, unii profesori rămîn izolați de viața artistică în plină și rapidă evoluție, ajungînd în cele din urmă a fi depășiți de noile aspecte pe care le îmbracă arta muzicală. Este deci absolut necesar ca, o dată cu perfecționarea metodică a predării muzicii în școli, profesorul de muzică să acorde o bună parte din timpul său petrecut în afara lecției, continuei legături cu viața artistică contemporană. Numai așa el va reuși, la rîndul său, să apropie pe elevi de marea artă căreia îșI dedică întreaga sa activitate.

Cu aceste considerații încheiem comentariile sugerate de lectura cuprinzătorului volum de care ne ocupăm. Apreciem ținuta aleasă a tratatului și felul în care sînt prezentate problemele de bază ale metodicii.

Ținem să mai relevăm unul din meritele de seamă ale volumului profesorului Ion Șerfezi și anume încoronarea lucrărilor sale cu exemple de planuri de lecție care tind să cuprindă esența predării muzicii, pe diferite probleme. Aceste modele stimulează imaginația creatoare a profesorilor, cărora le oferă, pe lîngă posibilitatea de alegere a soluțiilor date aici, o largă libertate în alcătuirea lecției după propria lor dorință. Factorul aperceptiv ca și cel de consolidare a cunoștințelor predate joacă un rol cît se poate de important în schema lecției de muzică, așa cum este prezentată de autor. Întregul material destinat predări muzicii este ales cu discernămînt și clar prezentat, astfel că o studiere atentă a tratatului pune la dispoziția profesorilor și studenților-pedagogi nu numai o adevărată programă analitică — căreia, în mod cît se poate de natural, i se poate atribui un caracter obligator — dar și un arsenal de mijloace de perfecționare a muncii didactice din această specialitate.

Experiența profesorului Șerfezi explică nivelul științific atins de tratatul său și îi conferă mari calități ce-l recomandă generațiilor de profesori la a căror formare, „Metodica predării muzicii" analizată aici nu va putea lipsi.

ILEANA RAȚIU

„Strawinski" de Roman Vlad

Personalitate marcantă a culturii muzicale din secolul XX, Igor Stravinski reprezintă una dintre principalele linii pe care a evoluat arta componistică contemporană. Cunoașterea în ansamblu a creației sale se impune, pentru stabilirea importanței pe care a avut-o Stravinski în definirea unui limbaj muzical corespunzînd coordonatelor esteticii artei secolului nostru. Din acest punct de vedere opera compozitorului reprezintă atît căutări situate la începutul secolului, cît și concluzii caracteristice deceniilor următoare.

Pornind la extrem de dificila muncă a elaborării unei asemenea analize ce tinde să arate evoluția unei concepții artistice în ansamblul unei vaste experiențe temporale, Roman Vlad ține seama în monografia sa, „STRAVINSKI", de criteriul judecății de valoare în care perspectiva anilor, destul de redusă, implică responsabilități deosebite. Ideea acestei monografii, utilitatea ei, i-a fost sugerată, după cum mărturisește autorul, de un ciclu de emisiuni „Opera omnia", cerute de Radiodifuziunea italiană, în care trebuiau parcurse principalele etape ale operei stravinskiene. Însă de la acest ciclu și pînă la monografia de față, a fost parcurs drumul anevoios al analizei muzicale și explicării semnificațiilor stilistice ale căutărilor lui Stravinski, depășind cadrul unui text pentru emisiuni prin aprofundarea elementelor de gîndire muzicologică. Parcurgerea acestei monografii demonstrează că Roman Vlad își stabilește planul de elaborare orientîndu-și atenția asupra etapelor de creație, păstrînd principiul vechiului adagio verdian — „marile evenimente ale vieții mele sînt operele mele".

Față de primele ediții ale monografiei, în limba italiană și engleză, au fost adăugite o seamă de considerații în urma declarațiilor și autoanalizelor lui Stravinski, consemnate în cele patru lucrări autobiografice în

formă de conversații purtate cu Robert Craft (publicate în perioada 1959—1966), ca și un capitol dedicat celor mai relevante opere compuse recent. Dacă pentru lucrările aparținînd primelor decenii ale secolului Roman Vlad preferă comentariul general, asupra poeticii și asupra afirmării originalității muzicianului în contextul vremii respective, ultimele capitole, cu cît se apropie de contemporaneitate, accentuează analiza muzicală din ce în ce mai amănunțită (asupra tematicii, structurii, tehnicii și limbajului). Este o atitudine justificată de faptul că Roman Vlad consideră în de obște mai cunoscute, prin practica de concert și spectacol, lucrările mai vechi, pe cînd la cele recente simte necesitatea unei cît mai avizate prezentări. Am mai adăuga, la această atitudine de analist a autorului, permanenta legătură pe care o stabilește între opera stravinskiană și creațiile celor mai reprezentativi muzicieni ai epocii (menționăm astfel relația estetică Stravinski-Schönberg, modalitățile contactelor cu tendințele muzicii spre dodecafonism, atonalism). Aparatul științific este completat de note biografice, de explicații tehnice, de o amplă bibliografie care, prezentată în paralel cu textul propriu-zis, nu îngreunează accesibilitatea monografiei pentru publicul mai larg. Tradusă într-o formă deosebit de îngrijită, atît literar cît și ca strictețe a nuanțelor terminologiei muzicologice, de către prof. Eugen Costescu, monografia „Stravinski" semnată de Roman Vlad este o remarcabilă contribuție la competenta și ampla cunoaștere a personalității unui mare muzician al secolului.

GRIGORE CONSTANTINESCU

„Coruri pentru copii și tineret" de Nelu Ionescu

Dirijor de cor, întemeietor și îndrumător al unor ansambluri, Nelu Ionescu este în același timp un compozitor cu experiență în domeniul muzicii corale. Creația sa, în bună parte tipărită și interpretată atestă sensibilitate, cunoaștere a posibilităților specifice ansamblului coral.

De la maeștri săi D. G. Kiriac, G. Cucu, Ștefan Popescu și Dimitrie Cuclin, compozitorul nu a preluat numai pasiunea pentru acest gen, ci și tehnica scriiturii corale, simțul proporției.

Ceea ce definește în genere stilul creației lui Nelu Ionescu este în primul rînd factura lirică a inspirației. O întîlnim nu numai în muzica sa corală, dar și în lucrări mai ample aparținînd genului dramatic, (operă, oratoriu, tablouri și poeme vocale, balet), ca și în muzica instrumentală sau pentru orchestră, genuri mai puțin cunoscute dar nu lipsite de interes.

Pregnanta cantabilitate melodică și accesibilitatea facturii, cursivitatea discursului sînt caracteristici prezente și în recentul său volum: „Coruri pentru copii și tineret", tipărit de Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România. La baza acestor coruri stau versurile lui I. U. Soricu. Compozitorul a fost atras în deosebi de muzicalitatea acestor versuri, de inspirația de o nobilă gingășie pătrunsă de universul de viață specifică copiilor, ca și alcătuirea lor apropiată de poezia populară. Nelu Nonescu a mai dat la iveală pe versurile lui I. U. Soricu opera într-un act: „Ceata lui Baboi" (1958), „Lauda muncii" — trei coruri mixte (1945), „12 canoane pentru două voci egale cu acompaniament de pian" etc.

Culegerea la care ne referim, însumînd 14 piese, la o primă vedere ar putea apare puțin disproporționată. Ea nu justifică întru totul titlul: „Coruri pentru copii și tineret", din cauza slabei prezențe a cîntecelor pentru tineret. Pe de altă parte piese reprezentative pentru autor, atît ca problematică, cît ca și factură muzicală, au fost omise.

În cîntecele pentru copii, autorul pornește de la observația unor jocuri, expresii onomatopeice, ritmuri și intonații din folclorul celor mici, exprimînd mentalitatea și sensibilitatea lor.

Multe piese sînt construite pe baza unei celule, unei formule ritmice sau unui interval caracteristic. Ele generează variate forme de la fugato, rondo, lied, pornind întotdeauna de la sensul poetic descriptiv al textului.

Planul armonic, în genere este clar exprimat, cu modulații firești indicate de melodie care în același timp sugerează compozitorului și folosirea unor procedee polifonice adecvate. Forma muzicală apare ca ceva ce se desfășoară firesc în raport cu imaginea fiecărui vers în parte.

Izbutite ni se par în special piesele: „Ghicitoarea" (prin ingenioasa lucrătură polifonică, stil imitativ, augmentări, diminuări etc.), „Mama" (factură aleasă a inspirației melodice), „Ursulețul" (trepidație și varietate ritmică), „Freamătul" (desfășurarea largă a construcției). Pianul ia parte deseori activă la reliefarea conținutului pieselor.

Pentru compozitorii noștri preocupați de acest domeniu, volumul de „Coruri pentru copii și tineret" de Nelu Ionescu constituie nu numai un admirabil exemplu, dar și un îndemn în stimularea literaturii pentru cei mici rămasă încă deficitară.

SILVIAN GEORGESCU

muzica

INFORMATIONS

COUP D'OEIL SUR L'ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSIEURS

Un cénacle intéressant ayant pour objet les problèmes de la musique chorale en Roumanie a donné l'occasion d'une large rétrospective de ce domaine qui depuis longtemps, connaît chez nous un grand essor dans l'acte de la création et de l'interprétation.

Par la présentation faite devant les participants du Cénacle à la Section de ressort de l'Union des Compositeurs, D. D. Botez, compositeur et chef de la chorale de la Philharmonie George Enescu de Bucarest, a souligné l'activité croissante de la création chorale roumaine qui aborde les genres et les styles les plus variés depuis les chants pour masses (fortement inspirés des réalités historiques et sociales de notre peuple) jusqu'aux grandes cantates et aux oratorios.

Effectivement ont été composés des milliers de choeurs, d'oeuvres chorales et il est bien naturel que leur tenue artistique soit différente, mais ce qui caractérise l'ensemble c'est la valeur éducative, l'expression et la force émotive. Un facteur très important est l'emploi fréquent de certains procédés, parmi les plus avancés, pour le langage musical.

Pendant la période janvier 1966—avril 1968, la Section de musique chorale a choisi, en vue de la diffusion, la publication ou l'acquisition, un nombre de 492 ouvrages du genre — leur répartition du point de vue destination étant : 204 chants pour enfants, 74 compositions à programme, 109 compositions de grande ampleur (voix et orchestre) et 105 arrangements choraux de musique populaire. Ce que l'on peut constater comme une première caractéristique de ces presque 500 ouvrage, c'est la courbe constante de hausse de la qualité en ce qui concerne la maîtrise et l'exigence de la composition. Les données une fois connues en grand, le problème se pose pour la diffusion de cette musique et l'on a constaté que les principales institutions surtout, auxquelles revient cette mission, comme la Radiotélévision, la Chorale Bucarest, les Ensembles pour chants et danses, les formations d'amateurs ont dû faire face à un très grand nombre de pièces roumaines pour chorales.

En ce qui concerne la Chorale de la ville de Bucarest par exemple, son chef — Ştefan Mureşanu — a réalisé une véritable oeuvre sélective d'anthologie, en groupant dans ses programmes la musique chorale roumaine, selon des critères fort judicieux, à partir des précurseurs et des classiques jusqu'aux contemporains. Sont intéressantes surtout ses présentations par provinces (pour la Transylvanie : Vidu, Timotei Popovici Dima, Bena, Iacob Mureşianu, Gane, Hubic ; pour la Moldavie et la Bucovine — Musicescu, Galinescu, Teodorescu, Mezzetti, Baciu, Porumbescu, Vorobchievici, Mandicevschi, Vasile Popovici) ou par générations (d'abord Chirescu, Jora, Drăgoi, Croitoru, Borgovan, Negrea, Oancea, Bîrcă — ensuite Lungu, Botez, Gh. Dumitrescu, Toduţă, Palade, Stancu, Derieţeanu, Paşcanu, Iosub, Jarda, Ursu, Dinu Stelian ; et enfin ceux d'après 1925, Olah, Marbé, Timiş, Bratu, Paladi, Doru Popovici, Glodeanu, Costinescu etc.). Tout cela constitue un répertoire impressionant de 56 oeuvres contemporaines.

Le choeur de la Philharmonie de Bucarest a réalisé à peu près le meme répertoire : 61 oeuvres contemporaines, courannées de „L'Oratorio byzantin pour Noël" de Paul Constantinescu).

Comme il resort des données fournies par les Institutions culturelles du pays ainsi que des Ensembles de professionistes ou d'amateurs, la situation y est pareille et il faut relever surtout la contribution apportée dans ce domaine par quelques chorales, comme par exemple celles de la Philharmonie de Iassy ou de Timişoara, de la chorale d'enfants de Cluj, des chorales de Tîrgu Mureş et Craiova.

Pour stimuler une promotion plus „à la page" de la musique chorale contemporaine, le rapporteur et les discussions ont indiqué une série de mesures à prendre. Ainsi, par exemple, les professeurs de musique et les moniteures de chorales du pays sont invités à se documenter dans les bibliothèques de l'Union des compositeurs sur les nouvelles créations chorales pour les inclure dans leurs programmes.

Un phénomène qui est très caractéristique pour l'évolution du genre, dans beaucop de pays, s'impose à notre attention : c'est le décalage entre le répertoire et les possibilités réelles d'interprétation des expressions de plus en plus complexes de la musique contemporaine.

Or, justement pour tenir le pas de l'évolution dans l'expression et l'écriture contemporaines, pour donner la possibilité d'aborder aussi des oeuvres parmi les plus hardies du genre, apparaît comme tout à fait heureuse la recommandation des cours de perfectionnement destinés aux chefs des choeurs.

On a constaté aussi l'amélioration sensible des programmes radiophoniques consacrés à la musique chorale (médaillons, évocations, popularisation de mélodies). Il est à désirer que la télévision accorde aussi une plus grande importance à ce domaine. De même, la maison „Electrecord" devrait comprendre dans son plan d'enregistrements un pourcentage plus élevé de musique chorale. Enfin une préoccupation plus soutenue de la part de la presse de spécialité ne ferait que stimuler l'intérêt pour ce domaine de grande affirmation musicale roumaine.

A la clôture des débats de ce Cénacle, particulièrement intéressant, les propositions ont tout spécialement porté sur la concentration qualitative des ensembles vocaux. Ont été montrés les risques d'une dispersion en des centaines de formations (rien que la ville de Bucarest a eu ces dernières années 200 chorales) ce qui amène — en plus des difficultés pour les organiser, les entretenir et leur fournir des chefs qualifiés — la dilution des qualités vocales interprétatives.

D'un autre côté, par l'analyse des lacunes des formations „géant", dont l'efficience musicale est inversement

proportionnelle avec les dimensions, on a démontré la nécessité d'éviter l'hypertrophie. Enfin on a recommandé une plus grande participation de la musique chorale roumaine au Concours et au Festival international „George Enescu" de Bucarest.

Le Cénacle de clôture de la stagion de la Section de musique légère a réuni pour l'audition une série de travaux intéressants, appartenant à un groupe de compositeurs représentatifs de ce domaine.

Nous signalons entre autres „Adieu" par Nicolae Kirculescu sur des vers de Mariana Dumitrescu, la transposition musicale sur des vers bien connus éminesciens „Parmi des centaines de mâts" faite par Aurel Giroveanu, „Chanson triste" par Laurențiu Profeta sur des vers de Ion Minulescu ainsi que les mélodies „La nuit" d'Edmond Deda (vers de Fred Firea), „Chanson d'amour" par Eugen Teger (texte de Lizica Dumitrescu), „Petits bibelots de Saxe" par Richard Stein (vers de Sanda Movilă) et „Romance de la vie" (musique et texte par Liviu Ionescu).

Ont suscité un intérêt très vif les mélodies inspirées par la tragédie du peuple viétnamais „Le garçon du Vietnam" par George Grigoriu (vers de Angel Grigoriu et Romeo Iorgulescu), „Chanson pour bercer un enfant du Vietnam" par Vasile Veselovski (texte par Constantin Cîrjan). On a écouté aussi de la musique de Sile Dinicu („Paroles que je n'ai pas dites") par Mișu Iancu („Plus je chante plus je voudrais chanter") par Henry Mălineanu („Pour moi tu n'as jamais de temps") par Temistocle Popa („Folie") par Gelu Solomonescu („Je m'assoupis en rêvant de vous") et par Theodor Sibiceanu („Dites au moins une parole").

Pour finir, le compositeur Elly Roman (qui a présenté la mélodie „Dor bătut de vînt" dont le texte lui appartient) a fait une courte rétrospective de l'activité de cette section durant la période 1967/68 et en a tre .es principales réalisations.

LA VIE MUSICALE

Les concerts ainsi que les auditions de musique de chambre organisés en dehors des programmes habituels ont suscité un vif intérêt. Nous avions déjà mentionné dans notre dernier numero les cycles symphoniques dédiés aux grands compositeurs, comme aussi les auditions avec de jeunes talents de notre art interprétatif.

Nous signalons ci-dessous quelques unes des manifestations les plus représentatives pour la vie musicale en province.

La salle de peinture du Musée de Timișoara a hébergé une soirée Claude Debussy avec le concours de Mircea Mihai (flûte) Stela Orășanu (harpe) et le quatuor pour cordes formé par Iosif Kocsis, Stefan Stanciu, Wiliam Stürzinger et Gh. Settner. Le programme a compris : Trio-Sonate pour flûte, viole et harpe, Quatuor pour cordes ainsi que Deux danses pour harpe et quatuor de cordes. Toujours dans ce cadre, l'orchestre de chambre de la Philharmonie dirigée par Iosif Kocsis, a présenté le cycle des Concertos brandebourgeois par J. S. Bach des fragments de la Cantate 202 (soliste Eleonora Oancea) et la Sonate en Ré majeur pour hautbois et violon dan l'interprétation de Viorica Weinberg et de Mihai Doroftei.

Un intéressant concert-leçon sur le thème „L'Architecture et la musique" a eu lieu à la „Maison universitaire" ainsi qu'un concert consacré à la musique de Heinrich Schütz dans l'interprétation de la Chorale de chambre de la Philharmonie, ayant pour chef Mircea Hoinic et avec le concours d'Emilia Petrescu (soprano), bien connue par le public international des éditions annuelles „Schütz-Fest" de Kassel (R.F.A.).

„La stagion estudiantine" du grand centre universitaire de Timișoara a compris une série de concerts dans la grande salle de l'Université dont nous signalons : la manifestation ayant pour thème le „Concert instrumental" (dans le programme : Concerto grosso Nr. 6 de Corelli et le Concerto en Si mineur pour violon et orchestre par Saint-Saëns, sous la baguette de Nicolae Boboc, soliste Iosif Kocsis) ainsi que le „Festival Beethoven" qui a bénéficié du concours du chef d'orchestre bulgare Ilya Temkov.

Enfin „le Concert des jeunes solistes" a présenté, pour la clôture de la stagion, le violoncelliste Marin Suciu avec le Concerto de Saint-Saëns, la pianiste Aurora Ienei avec le Concerto Nr. 1 de Mendelssohn-Bartholdy et le violoniste Ladislau Kiss avec le Concerto de Brahms.

La Philharmonie de Craiova a organisé de même quelques soirées spéciales dont nous mentionnons les festivals „Beethoven" et „Verdi", tous les deux avec le concours de la chorale „N. Bălcescu" de la ville, chef d'orchestre étant Teodor Costin et soliste le baryton N. Herlea. En collaboration avec L'Opéra Roumain de Bucarest a été présenté un concert avec l'opéra „Madame Butterfly" de Puccini.

A Brașov a été présenté le cycle des symphonies londoniennes de Haydn sous la baguette de Mircea Lucescu (Symphonie 104), Iosif Conta (Sympohnie 100, „Militaire"), Petre Sbircea (Symphonies 93, 96 „le Miracle" et 102), Paul Staicu (Symphonie 103) Erich Bergel (Symphonie 97) et Mihai Brediceanu (Symphonie 101, „L'Horloge")

Dans le cycle „Interprètes du Concerto No. 5 de Beethoven" on a entendu, entre autres, les pianistes Radu Lupu (Bucarest) et Iosif Paleniček (Prague). Dans la série „La tribune des futurs interprètes" sous la direction de Mircea Lucescu et Petre Sbircea se sont affirmés les pianistes Gabriela Popescu, Dorina Iordache et Tiberiu Szasz ; les violonistes Adriana Krisanits, Eugen Sîrbu, puis Maria Mureșan (soprano), Iosif Ianko (flute) Vasile Oprea (corne), Valentin Arcu, Geza Nagy, Vasile Comșa (violoncelle) et Wolfgang Güttler (contrebasse).

La stagion estivale ouverte le 1 juillet a présénte une série de concerts intéressants dont nous citons „la Flûte enchantée de Mozart, le concert des lauréats des concours internationaux „George Enescu" (Dan Iordăchescu — baryton, Cornelia Vasile — violon, Radu Lupu — piano). La soirée de lieds orchestraux a été soutenue par Arta Florescu (soprano) et Helge Bömches (basse). Le festival de musique contemporaine a compris des oeuvres d'Enescu, Britten, Schönberg, Honegger et Penderecki. Il est a mentionner que beaucoup de manifestations se déroulent dans le cadre pittoresque du Bastion mediéval des tisserands.

Parmi les manifestations a mentionner du quatuor de la Philharmonie d'Oradea, se trouve la présentation intégrale des Quatuors de Beethoven. Ainsi, à la fin de la stagion, il y a eu deux soirées pendant lesquelles l'ensemble formé par Grigore Bator, Nicolae Amiraș, Rainer Schmidt et Adalbert Török ont interprété les Quatours op. 74, 130, 18 (No. 1 et 5) et op. 59 (No. 1). Dans l'interprétation du clarinettiste Ion Viski, du violoncelliste Ion Ernödi et du pianiste Paul Farkas, a été offert un recital Brahms. Enfin sur le plan éducatif, des con-

certs leçons sur des thèmes comme „Enescu exponent de l'école musicale roumaine" se sont adressés aux jeunes éléves des écoles du district, comme Beiuş, Simleu, Sărmăşag, Vadul Crişului, Aleşd, etc.

Toujours dans ce domaine, les concerts-leçons de la Philharmonie de Ploieşti ont présenté des thémes comme „Les écoles nationales", „George Enescu", „La musique et la danse", „le Théâtre Musical", „La Renaissance en musique". L'un des concerts a réuni sous la direction de Eugen Pricope des oeuvres de Dinu Lipatti (Suite pour orchestre), Hindemith (Nobilissima visione) et Gershwin (Un américain à Paris). L'avant dernier concert de la stagion a eu pour titre „L'humour en musique" comprenant, sous la baguette du même chef, trois pièces originales roumaines : L'ouverture burlesque par Aurel Stroe, Souvenirs du service militaire par Paul Constantinescu et Pendant le Carnaval par Mircea Chiriac. Comme programmes spéciaux dirigés par George Petrescu, Constantin Turcanu et Eugen Pricope nous citons le cycle „La constellation Haydn-Mozart-Beethoven", „La légende de Faust en musique" (avec le concours de la Chorale du Palais culturel de Ploieşti) ainsi qu'un festival Mozart très réussi.

Comme une rétrospective de l'art interprétatif, les soirées intitulées „Concert de concerts" ont compris de remarquables réalisations de nos jeunes solistes. Nous citons celui qui a été organisé par la Philharmonie de Tg. Mureş comprenant le Concerto No. 3 de Beethoven interprété au piano par Victoria Steiănescu et le Concerto No. 2 de Paganini interprété par la violoniste Cornelia Vasile ; comme chef d'orchestre Alexandru Munteanu.

Enfin, comme premières auditions roumaines en fin de stagion des Philharmonies de province, nous signalons la Symphonie de Zoltan Aladar (à Ploieşti), Les Tziganes de Dinu Lipatti (à Tg. Mureş), Elégie de Dimitrie Cuclin (à Oradea), la III-ème Suite de George Enescu (à Braşov) le Poème du Crépuscule de Gh. Dumitrescu (à Craiova) et la II-eme Symphonie de Doru Popovici (à Timişoara).

Un concert de la Philharmonie de Iassy a été consacré à des premieres auditions : Concerto pour piano et orchestre de Carmen Petra-Basacopol, Concertino pour piano et orchestre de Lucian Grigorovici et Poème symphonique de Traian Mihăilescu.

En ce qui concerne les artistes — invités étrangers ayant participé à la vie de concerts en province pendant le dernier mois de la stagion, nous signalons la pianiste yougoslave Olga Ivanovič (à Timişoara) le chef d'orchestre français Jean Philippe Koehl (à Iassy, Ploieşti, Cluj) le chef d'orchestre yougoslave Abid Kusturica (à Sibiu) le violoniste français Robert Soetens (à Arad,) le corniste allemand Waldemar Schiber (à Iassi).

Á l'occasion de la dixième commémoration depuis la mort du savant Constantin Brăiloiu, folkloriste et ethnomusicologue de réputation universelle, la III-ème Session scientifique des cadres didactiques du Conservatoire „Ciprian Porumbescu" de Bucarest, a été consacrée à l'évocation du grand disparu.

Après le discours d'ouverture prononcé par le prof. Victor Giuleanu, recteur du Conservatoire, les professeurs Ioan D. Chirescu et Cella Delavrancea ont évoqué des souvenirs émouvants de leur collaboration avec le savant si regretté. Le professeur Henri H. Stahl de l'Université de Bucarest a parlé de la grande contribution de C. Brăiloiu à la sociologie de notre vie musicale et le professeur Zeno Vancea a présenté l'évolution du concepte de folklore dans la lumière des recueils roumains de musique populaire. Le conf. Emilia Comişel a mis en évidence la valeur internationale du chercheur roumain, soulignant sa personnalité complexe dans le cadre de la culture musicale de notre siècle. En parlant de la conception et la méthode de C. Brăiloiu en matière de recherches, le lecteur Vasile Dinu a présenté des aspects du labeur acharné d'organisateur que le savant n'a jamais cessé de fournir, en sa qualité de dirigeant d'importantes archives internationales de folklore depuis celles de la Société des compositeurs roumains de Bucarest, fondées par lui il y a quelques décénies, jusqu'aux Archives internationales de Genéve qu'il a dirigées jusqu'à la fin de sa vie. Le chercheur de l'Institut d'ethnographie et de folklore de l'Académie Roumaine, Lucilia Georgescu a présenté cette activité. Le lecteur Elisabeta Moldovanu — Nestor a rappelé la contribution de C. Brăiloiu pour révigorer le répertoire vocal destiné aux concerts populaires — respectivement l'association du grand répertoire cultivé avec des éléments spécifiques du folklore ; ce dernier facteur a été mis en évidence surtout par le prof. Ovidiu Varga. L'activité passionnée et multilatérale du savant roumain a fait aussi l'objet des présentations du conf. Corneliu Mareş („La passion de Brăiloiu pour le folklore"), du lecteur Dan Smîntînescu („L'activité de Constantin Brăiloiu comme professeur au Conservatoire de Bucarest") du conf. Gh. Ciobanu („L'apport de Brăiloiu à l'élargissement du concepte de système tonal") du lecteur Viorel Cosma („Brăiloiu — critique musical") du lecteur Florin Georgescu („Brăiloiu et les bases actuelles dans les recherches du folklore").

A la suite de cette Session commémorative, une sèrie de rapports ont eu des thèmes concernant l'activité éducative musicale en général. Le conf. Dumitru Pop a traité le sujet „Empirisme et science dans le procès de l'éducation musicale", le lecteur Dinu Ciocan a présenté „La rélation sonore dans le langage musical traditionnel" — le thème général de la sonorité étant exposé par le conf. Gheorghe Cuciureanu.

Le conf. Dragoş Tănăsescu a présenté une invention personnelle dans la technique du piano, „la pédale programmée, de sélection et de résonance".

En fin de Session, deux rapports ont abordé l'univers sonore de la musique contemporaine : „Eléments d'une théorie générale des modes" par Anatole Vieru et „Familles de compositions à l'aide du computer électronique" par Aurel Stroe.

Les trois jours de Session scientifique ont compris aussi deux concerts. L'un soutenu par les cadres didactiques, la chorale et l'orchestre du Studio du Conservatoire (dirigeur Grigore Iosub) sous le titre „Festival Brăiloiu", l'autre soutenu par l'orchestre „Camerata" du Conservatoire, avec le concours de la pianiste italienne Myriam Omodeo Donadoni (Chef d'orchestre Dumitru Pop).

PRÉSENCE ROUMAINES
Á L'ÉTRANGER

L' apparition de Vasile Martinoiu (barytone) sur la scène de l'Opéra de Budapest (dans „Le mariage de Figaro" de Mozart) a été élogieusement saluée par la presse de spécialité hongroise.

(Des extraits se trouvent dans la revue „Muzica")

Parmi les Ensembles participant à la 16-ème édition du „Festival des chanteurs allemands" de Stuttgart (R.F.A.) a été aussi la chorale de chambre de la Radiotélévision Roumaine dirigée par Carol Litvin et Aurel Grigoraş avec, dans le programme, une sélection représentative de chorales roumaines, anciennes aussi bien que récentes.

(La chronique figure dans „Muzica")

Au traditionnel „Züricher Juni Festwochen" ont participé cette année aussi des chanteurs d'opéra réputés et la presse suisse a relevé l'apparition du ténor Ludovic Spiess (dans Don Carlos et de Ioan Buzea (dans „La force du destin").

(Extraits dans „Muzica")

DISQUES

Sont à signaler quelques uns des disques réalisés cette année par la „Maison Electrecord" de Bucarest.

Par une cession des enregistrements de la Radiotélévision Roumaine, Electrecord a édité l'*Octette* (op. 8) de Mihail Andricu, le *Dixtuor avec piano* par Sabin Drăgoi et la *II-éme Symphonie* de George Enescu (interprétés par l'orchestre de la Cinématographie, dirigée par Constantin Bugeanu). Citons encore deux ouvrages d'Anatole Vieru *(Jeux* pour piano et orchestre et *Concerto pour violon)* — ainsi que *Musique de concert* (pour piano, cuivres et percussion) et la musique pour *Oedipe à Colone* par Aurel Stroe.

Dans l'interprétation de la formation „Musica Nova" a paru un disque comprenant des pièces par Dan Constantinescu *(Variations* pour violon alto violoncelle et piano), Adrian Raţiu *(Concertino per la Musica Nova)* Doru Popovici *(Hommage à Ţuculescu)* et Dumitru Bughici *(Petit divertissement* pour sextuor instrumental).

Comme interprètes des chefs d'oeuvre de la musique universelle nous notons Ion Budoiu (corne) et Sofia Cosma (piano) accompagnés par la Philharmonie bucarestoise dirigée par Mircea Basarab, qui ont enregistré le *Concerto Nr. 1* (en Mi bémol majeur) pour corne et orchestre et la *Burlesque* pour piano par Richard Strauss. De même le quatuor de cordes de la Philharmonie de Cluj a imprimé un disque avec les *Quatuors* op. 18 (Nr. 1, 2, 3 et 6) par Beethoven. Le répertoire interprétatif roumain est complété d'un disque comprenant des *„Pages choisies de la musique chorale roumaine"*, executées par la chorale „Madrigal" (pièces par Chirescu, Kiriac, T. Brediceanu, T. Flondor), ainsi que d'une série de *„Canzonetti"* dans l'interprétation du ténor Ion Piso, accompagné par l'orchestre symphonique de la Cinématographie sous la direction de Silviu Panţîru. Avec un intérêt particulier a été reçue la réactualisation de quelques interprétations plus anciennes de Luţă Iovită, un des favoris du public avec son *„taraf"* (groupe restreint de musiciens improvisés, d'habitude tziganes, ayant un charme tout particulier pour rendre la musique populaire rurale et urbaine).

Dans le secteur musique légère, on a enregistré des mélodies de Ion Vasilescu et Temistocle Popa, ainsi que deux interprétations de Jean-Claude Petit (cession „Audiffred" — Paris) et Ugo Jürgens (cession „Montana" — München).

D'autre part on a réalisé des disques d'après de prestigieuses interprétations étrangères de la musique universelle, comme par exemple *„La musique des eaux"* et les *„Feux d'artifices"* de Händel, ainsi que des sélections de „La flûte enchantée" de Mozart (tous les deux cession „Miller-International", R.F.A.) et des airs du „My fair Lady" de Loewe (enregistrement studio 33 Hollande). Deux chefs-d'oeuvre de la création mozartienne *le Concerto* pour piano et orchestre en Ré mineur (soliste Sviatoslav Richter) et les *Symphonies* executées par la Philharmonie de Varşovie dirigée par Stanislaw Wislocki (cession Polskie Nagrania).

REDACTION : LUCIAN GRIGOROVICI
TRADUCTION : VETURIA DRĂGĂNESCU-VERICEANU

Cuprinsul

Valori și tendințe în muzica românească. Au cuvîntul : Wilhelm Berger, Mircea Chiriac, Gheorghe Firca, Octav Nemescu, Carmen Petra — Basacopol, George Sbârcea, Eugen Wendel (Material realizat de **Iosif Sava**) 1

CREAȚII NOI

Ștefan Mangoianu
Muzica pentru „Oedip la Colona" de Aurel Stroe 9

Corneliu Dan Georgescu
M.P.5 de Alexandru Hrisanide 11

Lucian Grigorovici
Poemul „Visul lui Bălcescu" de Ion Hartulary Darclée 14

ÎNSEMNĂRI

Tiberiu Alexandru
Constantin Brăiloiu și valorificarea înregistrărilor de muzică populară 16

DOCUMENTE

Constantin Brăiloiu
Techniques des enregistrements sonores . . 20

Elisabeta Dolinescu
Constantin Dimitrescu — 120 de ani de la naștere 22

DISCUȚII

Anatol Vieru
Elemente ale unei teorii generale a modurilor 24

Lisette Georgescu
Să-l cîntăm pe Mozart așa cum a vrut el 27

DE PESTE HOTARE

Elena Zottoviceanu
Concerte ale Festivalului „Primăvara la Praga" 29

Tilde Urseanu
Sărbători coregrafice budapestane . . . 30

CONCERTE-SPECTACOLE

J. V. — Pandelescu
Music-hall-ul un spectacol în ascensiune . 31

Andrei Porfetye
Două debuturi 33

DIN ȚARĂ

George Derieteanu
170 de ani în slujba muzicii 34

Constantin Răsvan, Claudiu Negulescu
Noi resurse de înviorare a artei interpretului amator (Note dintr-o călătorie prin cîteva județe) 34

Gheorghe Firca
Prime audiții la Craiova 39

RECENZII

Nicolae Parocescu
C. Brăiloiu — „Opere" vol. I 39

Ileana Rațiu
„Metodica predării muzicii" de Prof. Ion Șerfezi 41

Grigore Constantinescu
„Strawinski" de Roman Vlad 42

Silvian Georgescu
„Coruri pentru copii și tineret" de Nelu Ionescu 43

„Musica" Informations — Rédaction : Lucian Grigorovici
Traduction : Veturia Drăgănescu — Vericeanu 44

Sommaire

Valeurs et tendences de la musique roumaine. Entretien avec : Wilhelm Berger, Mircea Chiriac, Gheorghe Firca, Octav Nemescu, Carmen Petra-Basacopol, Georges Sbârcea, Eugen Wendel (rédigé par Iosif Sava) 1

CRÉATIONS ROUMAINES

Ștefan Mangoianu
La musique pour „Oedipe à Colone" de Aurel Stroe 9

Corneliu Dan Georgescu
M.P.5 par Alexandru Hrisanide 11

Lucian Grigorovici
Le poème „Le rêve de Bălcescu" par Ion Hartulary Darclée 14

NOTES

Tiberiu Alexandru
Constantin Brăiloiu et la valorification des enregistrements de musique populaire . . 16

DOCUMENTS

Constantin Brăiloiu
Techniques des enregistrements sonores . 20

Elisabeta Dolinescu
Constantin Dimitrescu, le 120-ième anniversaire de sa naissance 22

DISCUSSIONS

Anatol Vieru
Eléments d'une théorie générale des modes . 24

Lisette Georgescu
Interprétons Mozart selon son désir . . . 27

A L'ETRANGER

Elena Zottoviceanu
Concerts du Festival „Le printemps à Prague" 29

Tilde Urseanu
Fêtes corégraphiques à Budapest 30

CONCERTS-SPECTACLES

J.-V.Pandelescu
Le music-hall, genre de spectacles en ascension 31

Andrei Porfetye
Deux débuts 33

DANS LE PAYS

George Derieteanu
70 ans au service de la musique 34

Constantin Răsvan, Claudiu Negulescu
Nouvelles ressources pour ranimer l'art des interprètes amateurs 34

Gheorghe Firca
Premières auditions à Craiova 39

COMPTES-RENDUS

Nicolae Parocescu
„C. Brăiloiu — Oeuvres" (I-er volume) . 39

Ileana Rațiu
„Méthode pour l'enseignement de la musique" par le prof. Ion Serfezi 41

Grigore Constantinescu
„Strawinski" par Roman Vlad. 42

Silvian Georgescu
„Chorales pour les enfants et les jeunes" par Nelu Ionescu 43

„Musica" Informations : Rédaction : L. Grigorovici.
Traduction : Veturia Drăgănescu-Vericeanu 44

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

muzica
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
ANUL XVIII Nr. 9 SEPTEMBRIE 1968

Stilul în muzică

de Zeno Vancea

În muzică prin noţiunea de stil înţelegem suma acelor caracteristici de conţinut şi formă, prin care o construcţie sonoră (de la cîntec popular pînă la compoziţiile de mare complexitate) se deosebeşte de alta.

Forma elementară a unor construcţii sonore o reprezintă organizarea pur orizontală a sunetelor, melodia, dar şi în acest caz pot exista considerabile diferenţe de stil. Pe diferitele trepte ale dezvoltării istorice au apărut construcţii melodice, al căror grad de complexitate este în funcţie de numărul sunetelor diferite din care sunt alcătuite. În această ordine de idei vorbim de stil melodic *pre-pentatonic, pentatonic, heptatonic* (arhaic sau modern) şi *dodecafonic*. Dar chiar şi în cadrul limitat al unora dintre aceste construcţii melodice de acelaşi grad de complexitate mai există încă deosebiri de stil, ca de pildă în cazul melodiilor de construcţie pentatonică, întrucît în diferite părţi ale lumii au apărut stiluri pentatonice care diferă între ele [1].

În cazul unor melodii de structură heptatonică, din cauza numărului mai mare de sunete şi astfel şi a numărului mai mare de combinaţii posibile a acestora, deosebirile de stil sunt mai numeroase şi mai evidente. *Cîntecul gregorian şi melodiile bisericeşti bizantine,* deşi de aceeaşi structură heptatonică, prezintă considerabile deosebiri de stil, ca de altminteri şi melodiile populare din Sud-Estul european şi din Balcani.

În măsura în care creaţiile muzicale erau alcătuite cu timpul din tot mai multe elemente componente — în afară de melodie şi de armonie, polifonie, formă, efecte timbrale — au crescut şi posibilităţile de diferenţiere stilistică.

Luînd pentru moment drept criteriu stilistic numai modul particular de organizare a diferitelor construcţii sonore, numărul mijloacelor componente cu care au fost realizate, dar nu şi sensul lor expresiv, putem împărţi întreaga artă muzicală europeană, în patru mari perioade stilistice : 1) stilul monodiei neacompaniate (monofonia) 2) *stilul polifon,* 3) *stilul omofoniei armonice,* 4) cel caracteristic muzicii avangardiste de azi, determinat de însuşirile coloristice ale muzicii, de modul de organizare a sunetelor pe baza efectului lor timbral, după anumite reguli matematice prestabilite.

Pentru fiecare din aceste etape de dezvoltare este caracteristic un mod particular de organizare a elementelor care alcătuiesc o compoziţie, avînd cînd unul cînd altul din componente un rol predominant. În acest sens, istoria muzicii vorbeşte de *stil de epocă,* comun — cel puţin în ceea ce priveşte caracteristicele sale tehnice esenţiale — creaţiei muzicale din toate acele ţări, ai căror compozitori au contribuit în acel timp la dezvoltarea muzicii continentului nostru [2].

În cursul procesului de dezvoltare a muzicii a apărut şi o mare diversitate de *genuri,* fiecare cu particularităţile sale de organizare a materialului sonor. Pentru a indica suma caracteristicelor prin care aceste genuri muzicale se deosebesc între ele, s-au încetăţenit în estetica muzicală termenii de *stil simfonic,* de *operă, coral,* de *cameră* etc. Dar şi în cadrul fiecărui gen muzical pot fi făcute încă anumite diferenţieri stilistice, adeseori în funcţie de etapa de dezvoltare istorică a genului respectiv. Astfel, de pildă, în muzica instrumentală se poate vorbi de *stil concertant* (de exemplu, al Barocului), de un *stil descriptiv,* în muzica simfonică de un *stil al fresco,* iar în domeniul operei de *stilul rappresentativo* (al creaţiei dramatice italiene din secolul XVII), de un *stil verist, naturalist* etc.

Întrebuinţarea într-un fel atît de divers a termenului stil, deşi în cele arătate pînă acum aplicat doar mai mult la modul de realizare — dovedeşte — ca de altfel în cazul şi al altor termeni întrebuinţaţi în estetica muzicală — impreciziunea sa, datorită căreia în anumite cazuri termenul este folosit în sensuri diferite. Din această cauză se şi substituie adeseori termenul de stil cu alţi termeni avînd un sens similar, ca de pildă cu cel de *limbaj, factură, scriitură* etc. Astfel, în timp ce în cazurile enumerate mai sus, termenul de stil se referă mai ales la caracteristici de tehnică componistică, la scriitură, atunci cînd vorbim de pildă de *stil dramatic, epic* sau *liric,* el indică proprietăţi de *conţinut,* după cum *eclectic, epigonal* sau *academic* se referă la anumite caracteristici de stil ale unui compozitor.

Cu toate că, în unele cazuri, termenii stil şi limbaj pot fi folosiţi într-un sens oarecum identic şi, astfel, termenul de *stil melodic* sau *armonic* poate fi înlocuit cu cel de *limbaj melodic* sau *armonic,* stilul are o accepţiune mai largă, rezultînd din cuprinderea tuturor componentelor unei compoziţii, atît a celor legate de conţinut — variabil nu numai de la un compozitor la altul, dar şi de la o lucrare la alta — cît şi a celor „materiale", prestabilite, care sunt supuse unor legi, ca de pildă cele privind rela-

ția funcțiunilor armonice, tonalitatea, logica construcției, coeziunea formei etc.

În acest sens, în timp ce limbajul, ca *expresie individuală* a vieții sufletești a unui compozitor, reprezintă elementul subiectiv, mijloacele de tehnică componistică constituie elementul obiectiv al stilului [5].

Desigur, conținut și mijloace de exprimare nu pot fi despărțite unul de altul căci, după cum un conținut afectiv nu poate fi comunicat decît cu ajutorul unei construcții sonore, tot așa și acele lucrări de avangardă care nu-și propun să tălmăcească un conținut în sensul tradițional al noțiunii, nu sunt totuși lipsite de un anumit fel de conținut, chiar dacă acesta nu constă decît într-o anumită modalitate de organizare a sunetelor, constituind în același timp și mijlocul de stabilire a unei relații a ascultătorului cu *timpul*. În ciuda legității care guvernează mînuirea aparent liberă a mijloacelor tehnice de către compozitor, există și un coeficient subiectiv ce se manifestă în posibilitatea de a adapta tehnica componistică „neutră" la caracterul individual al conținutului.

Deși limbajul este într-o și mai mare măsură decît mijloacele tehnice purtătorul amprentelor personale ale unui compozitor, totuși și elementele sale fundamentale au pînă la un punct un caracter obiectiv. Apărînd pe o anumită treaptă de dezvoltare, ele sunt comune limbajului muzical al unei epoci, școli, generații.

Datorită acestui fapt s-au putut forma, în ciuda folosirii aceluiași sistem muzical și acelorași mijloace tehnice, stiluri diferite prin care muzica italiană, franceză, germană, engleză își capătă fiecare caracteristicele sale.

Elementele limbajului muzical au o funcție asemănătoare cu acea a cuvintelor din limba vorbită ; poeții și scriitorii unei țări, deși folosesc aceeași limbă, se deosebesc unii de alții atît prin conținutul scrierilor lor, cît și prin modul lor individual de exprimare, pe baza aceluiași fond lexical.

În definirea stilului, rolul celor doi factori ai unei creații — conținutul afectiv și materialul sonor cu modul său particular de organizare — varia de la o perioadă la alta ; în timp ce pînă la sfîrșitul secolului XVII, în conținutul și în modul de exprimare, trăsăturile individuale ale creației muzicale erau reduse la minimum și, în concordanță cu vederile estetice — reflectînd la rîndul lor concepțiile timpului despre lume — predominau trăsăturile colective, începînd cu perioada de după Bach ajungeau tot mai mult la suprafață cele individuale, culminînd apoi în secolul nostru cu postromantismul.

Astfel, spre deosebire de cei cca 150 de ani din urmă, cînd originalitatea stilului era socotită ca o calitate indispensabilă unei creații muzicale, iar compozitorii urmăreau în mod deliberat ca stilul lor să fie cît mai deosebit de cel al altora, în perioadele anterioare de creație, originalitatea stilului — în înțelesul de azi al originalității — era un lucru de fapt necunoscut. Chiar și Haydn și Mozart nu urmăreau încă să se deosebească din punct de vedere stilistic de *contemporanii* lor [4].

Important era înainte de toate ca un compozitor să exprime cu mijloace stilistice curente ale vremii un diapason emoțional cît mai larg, într-un mod cît mai convingător. Acest postulat era la fel de valabil și în perioadele de mare sinteză europeană, cînd personalități creatoare, ca de pildă Palestrina [5] sau Lasso, și cu un veac mai tîrziu maeștrii Barocului, în frunte cu Bach, s-au exprimat cu ajutorul unui stil care a rezultat din asimilarea celor mai diverse elemente de tehnică și limbaj ale muzicii de dinaintea și din timpul lor. Așa s-a putut întîmpla că transcripțiunile lui Bach pentru orgă sau clavecin ale unor concerte pentru vioară de Vivaldi au fost considerate mult timp creațiile sale proprii, sau ca Händel să publice sub numele său o lucrare al cărui întreg material melodic era extras dintr-o cantată de Stradella, fără ca aceasta să fi fost considerat de contemporanii săi drept un plagiat.

În ciuda trăsăturilor comune, totuși puternica personalitate a fiecăruia dintre maeștrii susmenționați se impunea prin nota caracteristică a conținutului, a modului lor de simțire.

Este adevărat că și în aceste perioade de dominare a cîte unui stil colectiv au existat excepții. Astfel de pildă, în timpul Renașterii compozitorii „coloriști", ca Gesualdo, Marenzio și Rore foloseau un stil intens cromatizat, cu totul deosebit de stilul eminamente diatonic al timpului. Structura cromatică a afectat nu numai melodia, ci în aceeași măsură și armonia. Creația celor trei compozitori menționați mai sus, dar mai ales a lui Gesualdo, a fost una dintre primele manifestări a unui accentuat individualism. În acest sens, stilul lui Gesualdo, în ciuda distanței de trei secole, care îl desparte de muzica secolului XIX, prezintă o evidentă similitudine cu cel al romantismului. Spiritul romantic se anunță deja în ultimele creații ale lui Beethoven, dar își imprimă amprenta sa în mod deosebit abia în opera muzicală a lui Schubert. De la Schubert încoace, armonia devine mijlocul principal de diferențiere a stilului și de afirmare a individualismului, ambele atît de caracteristice compozitorilor romantici și postromantici, reflectînd concepțiile estetice și filozofice ale epocii. Rezultînd, din marea varietate a acordurilor și a modului lor de înlănțuire, o gamă deosebit de bogată în nuanțe expresive — corespunzînd sensibilității specifice romantismului —, armonia constituie acum domeniul principal de inovații, originalitatea stilului devenind unul din criteriile principale în aprecierea valorii unei creații muzicale.

Trebuie menționat însă că originalitate deplină nu există și că cele mai îndrăznețe inovații muzicale se sprijină în mod firesc pe anumite antecedente, căci așa cum spunea Vincent d'Indy : „Fiecare este fiul cuiva". Astfel, după cum un compozitor în persoana sa fizică este rezultatul unui lung șir de ascendenți, tot așa și individualitatea sa artistică este alcătuită în bună parte din componente ce sînt proprii și altor personalități creatoare [6].

Sprijinirea firească pe munca antecesorilor nu trebuie confundată însă cu neputința de a forma din aceste elemente un mod personal de exprimare, ce se manifestă în caracterul *eclectic, epigonal* sau *academic* al stilului. Dar nu seamănă nici cu modul de exprimare într-unul din acele stiluri colective din trecut care într-o epocă dată era folosit de compozitorii aceleeași generații. În timp ce personalitatea

cîte unui compozitor ce posedă o puternică viață emoțională se manifestă în ciuda stilului comun prin forța expresivă a muzicii sale, epigonii lipsiți de o simțire puternică, precum și de darul de a o intrupa într-o haină sonoră adecvată, sunt nevoiți de a se sprijini pe bază de mimetism, pe modul de simțire și exprimare ale altora. Astfel, stilul viu al unui compozitor de talent devine în mîna altuia, lipsit de o personalitate artistică bine definită, un clișeu inexpresiv.

Stilul eclectic se deosebește de cel epigonal prin prezența unor elemente heterogene de limbaj, folosirea acestor elemente de provenientă diferită fiind determinată de anumite deficiențe ale diapazonului emoțional al unui compozitor, care este astfel nevoit de a lua drept model creația altora, împrumutînd mijloacele de expresie aflate acolo de a gata.

Trebuie observat însă că prezența unor elemente heterogene de stil, de pildă coexistența în creația unor compozitori din secolul XX a unor structuri melodice diatonice cu altele cromatice, sau a unor elemente de folclor cu unele de provenientă universalistă, nu poate fi etichetată în toate cazurile drept eclectism impersonal, căci, servind pentru tălmăcirea unor domenii emoționale diferite, folosite cu o convingătoare forță expresivă și purtînd pecetea individualității acestor compozitori, ele sînt organic integrate în ansamblul mijloacelor lor de expresie.

În privința stilului academic trebuie observat că lucrări caracterizate prin acest stil sunt realizate cu o remarcabilă știință a construcției formale, dar asemenea organismelor pietrificate, ele sunt lipsite de viață. Deși o construcție sonoră este forma materializată a substanței emoționale prin care aceasta devine comunicabilă și altora, fără aceasta și fără o reală putere de a mișca pe auditor, muzica se reduce la un „joc de arabescuri sonore". [7]

S-ar părea că în evident contrast cu stilul academic, cel inovator ar constitui, grație caracterului său inedit, garanția incontestabilei valori artistice a unei opere muzicale. Este indiscutabil că inovațiile sunt semnalul unui evident talent muzical și că inovatorii au meritul de a fi lărgit posibilitățile expresive ale muzicii. Dar tot atît de adevărat este că unii dintre inovatorii cei mai de seamă au fost depășiți de către anumiți urmași care, preluînd de a gata inovațiile, le-au folosit cu o mai convingătoare forță expresivă. Este suficient de a ne referi în privința aceasta la Liszt, unul dintre cei mai radicali inovatori, mai ales în domeniul armoniei. El nu a fost numai precursorul impresionismului („Années de pelerinage"), dar a creat înaintea lui Wagner aproape toate acele mijloace armonice (acorduri alterate cu disonanțe nerezolvate, succesiuni de trisonuri mărite, modulații enarmonice, înlănțuiri modale, ca de pildă în Bagatele pentru pian fără tonalitate etc.), cărora maestrul de la Bayreuth le-a conferit o nouă funcție expresivă.

Astfel, în unele cazuri raportul între predecesor și urmaș se schimbă în sensul că inovatorul pare a fi epigonul urmașului (ca de pildă în cazul lui Eric Satie și Claude Debussy).

Sprijinindu-se în mod necesar pe predecesorii săi, nici un reformator nu debutează prin inovații, ele apărînd abia ulterior în cursul activității sale creatoare. Astfel de pildă, Skriabin a compus un timp în stilul lui Chopin, pentru a deveni apoi unul dintre inovatorii cei mai radicali. La fel și Schönberg s-a exprimat în prima sa perioadă de creație cu ajutorul unui limbaj foarte apropiat de cel al lui Wagner. Din cauză că stilul este expresia personalității unui ins creator, („le style c'est l'homme") și că în bună parte el este legat de acele zone ale psihicului, ale cărei procese scapă de sub controlul nostru, este dificil de a stabili în ce măsură stilul este produsul intuiției, unde începe pe bază de raționament modelarea conștientă a sa și în ce măsură schimbări intervenite în stilul unui compozitor sunt determinate de cauze interioare, de modificări ale sensibilității, sau de cauze exterioare ca rezultat a unor noi concepții estetice. Din prima categorie de cauze fac parte, după cît se pare, acele care au determinat schimbările intervenite în stilul lui Wagner la compunerea operei *Tristan și Isolda*, sau acelea în stilul lui Skriabin, de la aproximativ cea de a cincea a sa *Sonată pentru pian*. În ambele cazuri, stringenta nevoie lăuntrică de a exprima extazul — sentimentul de dragoste extatică în cazul lui Wagner, de nuanță religioasă în cazul lui Skriabin, adept convins al învățăturilor teozofice — au generat însemnate modificări de stil. În cazul lui Debussy, crezul estetic impresionist a contribuit la apariția unui nou stil al său, constînd, din punct de vedere armonic, la înlocuirea sistemului funcțional cu cel al acordurilor paralele. Crearea de către Schönberg a sistemului dodecafonic și în consecință noul său mod de exprimare a avut cauze de ordin rațional, speculativ. Ajungînd în urma unei tot mai accentuate diferențieri a mijloacelor armonice la dezagregarea tonalității, el a fost nevoit de a înlocui forța de coeziune a acesteia cu alte mijloace care asigurau organicitatea construcțiilor sale sonore, inventînd după o îndelungată perioadă de reflexiune, sistemul serial, sprijinindu-se pe rezultatele cercetărilor făcute de către Joseph Matthias Hauer.

Că stilul este pînă la un punct rezultatul unui proces conștient de asimilare nu numai a unor procedeie de tehnică componistică ci și a elementelor de limbaj este dovedit printre altele de posibilitatea de însușirea de către un compozitor a limbajului folcloric ca „cea de a doua limbă maternă", cum spunea Bartok ; după cum se știe, marele compozitor și folclorist maghiar a asimilat pe baza unui studiu temeinic, în afară de elementele muzicii populare maghiare, și pe cele ale muzicii populare românești, slovace, sîrbo-croate, arabe etc. Tot așa de bine este cunoscut și faptul că același vocabular, însușit din folclor, poate servi pentru exprimarea unor conținuturi emoționale diferite, în funcție de structura temperamentală a fiecărui compozitor în parte, ce se manifestă în anumite particularități individuale de stil. Școlile naționale au demonstrat posibilitățile multiple de valorificare a elementelor folclorice, de la utilizarea lor în formă neschimbată pînă la cele mai diverse moduri de stilizare și transfigurare a lor. În timp ce în muzica tradițională stilul rezultă atît din caracterul conținutului afectiv, cît și din modul particular în care acesta este comunicat cu ajutorul mijloacelor de expresie și tehnica compo-

nistică, în muzica avangardistă lucrurile se schimbă. De oarece compozitorii avangardişti împărtăşesc convingerea că arta muzicii, nefiind expresia vieţii noastre afective, ea se adresează astfel intelectului, producînd emoţia estetică graţie însuşirilor formale ale unei creaţii, din muzica avangardistă a fost astfel eliminat în mod deliberat orice conţinut afectiv înţeles în sensul tradiţional al noţiunii ; în consecinţă, caracteristicele de stil ale muzicii avangardiste sunt reduse la cele privind modul particular de organizare a unei construcţii sonore. Astfel, în ciuda celor mai savante structuri şi a celor mai subtile efecte de sonoritate, în mod inevitabil are loc un proces de uniformizare a creaţiei avangardiste, fapt care se manifestă sub forma unui nou stil colectiv adoptat de compozitorii avangardişti răspîndiţi în lumea întreagă.

Potrivit noilor concepţii estetice, o creaţie muzicală îşi afirmă rostul şi sensul ei nu ca un mijloc de comunicare a unui conţinut afectiv, ci într-o deplină autonomie de aceasta, ca „un lucru în sine", a cărui existenţă este legitimată prin faptul că, după cum spunea Strawinsky, reprezintă o „ordine" stabilită pe baza unei organizări logice a construcţiei sonore.

Din confruntarea atît a proprietăţilor comune, cît şi a celor prin care creaţia unor epoci se deosebeşte de cea a altor epoci, rezultă complexitatea fenomenului stil. În ceea ce priveşte mult discutata problemă a originalităţii, se poate afirma pe baza celor arătate, că faţă de importanţa pe care estetica romantică şi cea din prima parte a secolului nostru i-a atribuit-o originalităţii stilului ca factor adeseori decisiv în stabilirea semnificaţiei artistice a unei creaţii, ea reprezintă totuşi numai un criteriu de relativă valoare, în cazul cînd se apreciază lucrări aparţinînd unor perioade caracterizate printr-un stil eminamente colectiv. Aplicarea originalităţii drept criteriu de valoare devine şi mai problematică în cazul muzicii de avangardă, mai ales atunci cînd lucrări de acest fel aparţin muzicii electronice sau sunt produse cu ajutorul computerului.

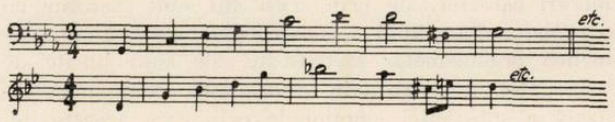
Cu această sumară trecere în revistă, bineînţeles problema stilului este încă departe de a fi epuizată. Ar fi fost cazul să vorbim pe scurt şi de rolul ritmului cu un rol deseori definitoriu în stabilirea caracteristicelor unui stil, ca de pildă în cazul muzicii lui Strawinsky, Bartok şi Messiaen. Nu au fost atinse nici deosebirile între stilul religios şi cel laic, sau cele existente în mod necesar între cel vocal şi cel instrumental ; ar fi însemnat însă să insistăm prea mult asupra unor detalii tehnice, ori scopul acestui studiu a fost scoaterea în evidenţă a cîtorva dintre caracteristicele cele mai importante de stil, legate de cîte o anumită fază a procesului de dezvoltare a muzicii.

---

[1]. Szabolcsi Bence în a sa „Istoria melodiei" deosebeşte 5 stiluri pentatonice.

[2] Astfel de stiluri de epocă sînt, în afară de cele de structură monofonă amintite mai înainte, cel al muzicii pe mai multe voci a maeştrilor din *Ars Antiqua* şi *Ars Nova*, al şcolii franco-flamande, al *polifoniei vocale* din timpul *Renaşterii*, stilul *Baroc*, al *Clasicilor Vienezi*, *Romantismul*. Deşi Romantismul era caracterizat printr-o — în istoria muzicii pînă atunci necunoscută — apariţie de stiluri individuale, determinate de deosebiri de conţinut şi privind modul de exprimare, totuşi, în ciuda accentuatelor diferenţieri stilistice, întreaga creaţie muzicală a secolului trecut avea la bază aceleaşi concepţii estetice. De pe la sfîrşitul secolului XIX însă, în muzica europeană, în legătură cu noile concepţii estetice, au apărut şi tendinţe stilistice contradictorii. Deşi *Impresionismul* şi contrariul său, *Expresionismul*, sînt încă ambele de esenţă romantică, deosebirile de conţinut şi de stil devin şi mai accentuate ca în perioada precedentă. *Neoclasicismul* apare apoi în primele decenii ale secolului nostru ca o reacţie împotriva individualismului exacerbat al post-romantismului, reacţie care s-a manifestat şi în privinţa stilului, urmărindu-se restabilirea unui echilibru între mijloacele componente — între melodie şi armonie —, un mod mai obiectiv şi mai simplu de exprimare.

[3] Comparînd două compoziţii aparţinînd unor perioade stilistice diferite, dar cu un conţinut emoţional înrudit — de pildă un Adagio de Bach cu unul de Haydn — vor ieşi în relief în primul rînd deosebirile existente între elementele stilistice obiective, de tehnică componistică cu care au fost realizate, în timp ce făcînd o comparaţie între tema Scherzoului din Simfonia V-a de Beethoven şi cea a Finalului din Simfonia în *sol minor* de Mozart, în ciuda aceluiaşi stil melodic, vor ieşi în relief deosebirile determinate de conţinutul emoţional al celor două teme care, deşi identice ca desen, şi substrucţiune armonică, se deosebesc doar prin structură ritmică, care le conferă un sens expresiv deosebit.



[4] Este cunoscut faptul, că la ascultarea Trio-ului pentru pian op. 11 de Beethoven, Haydn îi reproşa acestuia caracterul prea individualist al stilului.

[5] Termenul de „stil palestrinian" încetăţenit în istoria muzicii, este caracteristic nu numai pentru creaţia lui Palestrina, ci şi pentru acea a întregii şcoli „romane" (Anerio, Vittoria, Viadana etc).

[6] La fel ca şi copilul mic care învaţă graiul de la cei din jurul său, un ins dotat cu talent de compoziţie îşi însuşeşte mijloacele de expresie din muzica pe care o aude şi ale cărei elemente se înmagazinează în subconştientul său ; ele vor fi folosite la primele sale manifestări componistice. Nici cel mai genial dintre muzicieni nu ar putea să inventeze mijloacele de expresie prin propria sa forţă. Presupunînd prin absurd că ar fi complet izolat de orice contact cu muzica, manifestările sale muzicale nu ar depăşi pe acelea ale copiilor sau ale unor triburi primitive care în dezvoltarea lor muzicală n-au depăşit o treaptă elementară.

[7] În procesul de dezvoltare a unor şcoli naţionale din secolul trecut se poate constata o primă etapă, în care creaţia are în general un caracter academic şi adeseori şi epigonal, din cauză că reprezentanţii lor limitîndu-se în mod deliberat la o sferă restrînsă de mijloace de expresie — în general la cele ale folclorului orăşenesc — caracterul convenţional şi stereotip ale acestuia constituia o îngrădire pentru exprimarea unui diapason emoţional mai bogat ; din această cauză ei împrumutau adeseori mijloacele de expresie din alte culturi muzicale, rezultînd astfel unele trăsături epigonale şi eclectice ale stilului lor

Valori și tendințe în muzica românească

Continuînd ancheta inaugurată în numărul 6 al revistei noastre, prin care ne propunem să dezbatem cîteva probleme ale creației muzicale contemporane românești, am rugat pe alți șapte membri ai Uniunii Compozitorilor să ne răspundă la următoarele întrebări:

1. Care vi se par lucrările cele mai reprezentative ieșite de pe șantierul creator românesc în ultimii 6—8 ani?

2. În ce măsură noile creații românești auzite în sălile de concert continuă tradițiile muzicii noastre și ne dau în același timp posibilitatea unei continue integrări în valorile artei contemporane? În ce măsură credeți că reprezentanții celei mai tinere generații de compozitori români au depășit parametrii unor experimentări în sine atingînd fie zonele artei majore sau domenii ce depășesc înțelesul actual al categoriilor artistice?

3. În ce măsură credeți că cele mai noi dintre creațiile românești sînt profund ancorate în contemporaneitatea țării noastre, reflectă trăsăturile distinctive ale spiritualității românești?

4. Credeți că noile creații românești satisfac cerințele, exigențele și opera de educare a publicului?

5. Vă satisfac raporturile dintre creația muzicală și critică muzicală? În ce măsură cercetarea muzicologică abordează probleme esențiale ale vieții noastre muzicale?

6. Ce măsuri organizatorice propuneți pentru o mai bună difuzare a creației muzicale românești, pentru o mai adîncă cunoaștere a acestor lucrări în țară și peste hotare?

În numărul de față au cuvîntul: Mihail Andricu, Corneliu Cezar, Petre Codreanu, Myriam Marbé, Lucian Metianu, Mihai Moldovan și Ștefan Niculescu.

MIHAIL ANDRICU

1. Deși nu cunosc toate noutățile șantierului creator românesc, aș enumera printre lucrările care m-au impresionat în mod deosebit: Concertul pentru vioară al lui Anatol Vieru, „Arcadele" lui Aurel Stroe, „Eteromorfiile" lui Ștefan Niculescu, „Sonata pentru clarinet solo" a lui Tiberiu Olah, „Motive Maramureșene" de Corneliu Georgescu.

2. — 3. Am citat, drept răspuns la prima întrebare a anchetei Dvs. cîteva dintre lucrările care mi se par semnificative pentru noua muzică românească.

Drept vorbind, în unele din aceste lucrări, caracterul românesc nu-mi apare cu pregnanță. Faptul însă că numeroși muzicieni străini mi-au vorbit despre specificitatea românească a acestor lucrări, despre ethosul lor particular în concertul muzical contemporan ne poate înclina să credem că în această nouă muzică românească se reflectă caracteristicile naționale românești pentru care am militat noi generațiile enesciene.

Legătura directă între tradiție și contemporaneitate nu-mi apare în mod vădit în aceste lucrări.

Formele vechi au fost părăsite în cea mai mare parte.

Construcțiile armonice și polifonice nu au decît legături foarte îndepărtate cu elementele tradiționale. Orchestrația folosește cu precădere instrumente percutante care crează un climat cu totul nou.

În frontul creației contemporane românești mai există la ora actuală și o serie de creatori, cu o agendă respectabilă de lucrări (aș aminti aici printre multe lucrări piesele lui Wilhelm Berger, Pascal Bentoiu, Th. Grigoriu), care nu înțeleg să rupă complet cu trecutul, militînd pentru inovări personale dar respectînd totodată elementele tradiționale ale construcției muzicale. Părerea mea este că la ora actuală ne aflăm pe plan muzical, într-o perioadă de tranziție în care conceptele estetice se schimbă cu mare rapiditate deschizînd perspective noi și evoluției artei muzicale.

Această seismică muzicală va duce însă cu siguranță într-un viitor, pe care-l doresc desigur cît mai apropiat, la o așezare stilistică caracteristică pentru epoca noastră. Pînă atunci însă trebuie să urmărim cu atenție, interes, experimentele, diversele fuzionări între mijloacele componistice tradiționale și cele contemporane, din care arta noastră nu va avea decît de cîștigat.

4. Nu cred. Părerea mea este următoarea. Noi avem un public nou

a cărei educație nu poate fi începută prin experimentele muzicii contemporane. Un om care de-abia a descifrat abecedarul nu-și poate face educația literară citind poemele lui Mallarmé. O operă temeinică de educație a publicului poate începe doar cu marii clasici. Numai după o temeinică asimilare a valorilor reprezentative ale clasicismului vom putea introduce acest public în „laboratoarele" creatorilor contemporani.

5. După părerea mea la ora actuală, readucerea criticii la nivelul vieții muzicale trebuie să reprezinte un imperativ de prim ordin al nostru, al muzicienilor. Este necesar în această direcție și reînnoirea publicisticii muzicale, apariția unor publicații capabile de a îndruma, a informa, a analiza fenomenul muzical contemporan universal și național.

6. Problema difuzării muzicii românești peste hotare rămîne o chestiune hotărîtoare pentru destinele muzicii românești.

Sînt necesare după părerea mea din acest punct de vedere:

— Stabilirea unor legături permanente cu casele editoriale străine.

— Concursul efectiv al soliștilor și dirijorilor noștri în difuzarea muzicii contemporane românești.

— Efortul permanent al Uniunii Compozitorilor, al Editurii Muzicale, al Casei de discuri „Electrecord" pentru promovarea celor mai reprezentative lucrări românești.

CORNELIU CEZAR

1. Sînt multe dintre ultimele lucrări ale unor compozitori de talia lui Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Tiberiu Olah — la care mă gîndesc — ca de altfel și noile lucrări ale lui Costin Miereanu sau Octav Nemescu. În general nu pot cita lucrări pentru că ceea ce îmi pare mai reprezentativ este însăși diferențierea stilistică și conceptuală a creației muzicale românești, diferențiere prin ea însăși încărcată de promisiuni. Dacă printre aceste lucrări sînt unele mai mult sau mai puțin liber concepute, altele seriale sau aleatorice, calculate la mașini electronice sau simple indicații grafice cu implicații conceptual filozofice, aceasta mă poate interesa foarte mult din punct de vedere profesional, dar ceea ce mă impresionează ca fenomen general — și aceasta țin să subliniez — este climatul cultural în care aceste fenomene pot lua naștere.

2. Părerea mea strict personală este că atît cultivarea tradiției cît și a inovației este desigur oricînd îndreptățită, cu condiția de a nu fi impusă și altora. Nu sînt cazuri rare acelea cînd vechi „avangardiști" devin noi „tradiționaliști". Deobicei capacitatea de înțelegere a altor puncte de vedere, chiar diametral opuse, se păstrează cu vîrsta.

În ceea ce privește specificul însuși al muzicii românești mai noi, acesta există în mod sigur, iar circumscrierea sa e mult mai propice aș zice „din afară", raportat la culturile altor popoare. De altfel, în acest deceniu al secolului **XX** *îmi pare că devine tot mai îndreptățită referirea la un mare bazin de acumulare a culturilor. Consemnul acestei referiri rămîne* limbajul *care tinde să devină comun, În sensul trecerii caracteristicilor locale de pe un plan mai exterior pe unul interior. Pentru publicul neavizat, o producție a unui compozitor japonez contemporan poate părea asemănătoare spre exemplu cu aceea a unui tînăr român. Însemnele spirituale diferite pot fi însă recunoscute la un anumit etaj estetic, ce-i drept mai dificil de investigat,* dar esențial.

Referitor la atingerea unor noi categorii artistice ce ar depăși înțelesul actual ar trebui foarte amănunțit explicate care sînt aceste categorii și care este acest înțeles actual. Sînt convins că cu cît le vom elucida mai precis cu atît ne vor părea de fapt mai puțin concludente. A fi actual nu e o problemă dintre cele mai ușoare, mai ales dacă nu te mulțumește o satisfacere unilaterală a problemei. Dar a „depăși" actualul îmi pare deja de domeniul miraculosului. Mai plauzibil e că mult mai ușor ne e să fim ceva mai puțin actuali, ceva mai puțin interesați de frămîntările întregii lumi, de aspirațiile sale din orice domeniu viu și în mișcare. În măsura în care tînăra generație se interesează de tot ce e viu și evoluează, este foarte actuală. Dar să nu uităm că și noi sub multe aspecte sîntem poate destul de comozi, destul de puțin interesați de o actualitate diferită de ceea ce ne-am obișnuit s-o numim astfel.

Dacă ceva uimitor, insesizabil astăzi, pregătește printre noi un pas al viitorului, aceasta rămîne să se spună la timpul oportun. Și nici un așa numit experiment nu e steril dacă nu e unilateral sau absolutist.

4. Cerințele publicului sînt în general minore. Mai bine zis așa numitul „marele public" este, ca pretutindeni de altfel, prea puțin interesat de diferența mai fină dintre ceea ce este *și ceea ce* pare *o valoare. Exigențele sale sînt așadar de luat în seamă de către autorii foarte abili care ar putea îmbina într-un tot unitar aceste două aspecte. Dar cum dintre noile creații românești puține par valoroase dar ceva mai multe și-au relevat în ochii publicului adevărata valoare în sensul profunzimii de gîndire, al unghiului inedit și al integrității profesionale, opera de educare a publicului este în mod singur începută.*

5. Momentan, cu rare excepții, îmi par substanțiale aporturile muzicologice aduse tot de către unii dintre compozitori. Bănuiesc că o serioasă școală de muzicologie ar trebui să treacă cel puțin prin principalele forme de învățămînt componistic. Ceea ce nu poți face practic tu însuți nu poți înțelege, cred, în același fel. Și pretenția noastră ar fi ca muzicologia să înțeleagă chiar mai bine dacă nu de la același nivel ceea ce se întîmplă pe așa numitele șantiere de creație.

6. Inițierea în țară a unui larg ciclu de conferințe cu explicații și audiții pe benzi sau pe viu; trimiterea compactă la studii a tinerilor în străinătate în paralel cu **invitarea** *personalităților artistice marcante din viața internațională*

la catedrele noastre universitare; inițierea la noi în țară a unui festival internațional de muzică și spectacol modern; crearea unei edituri muzicale prompte, adaptate ritmului și particularităților producției muzicale prezente precum și facilitarea formalităților contractuale cu editurile străine dispuse să popularizeze peste hotare muzica contemporană românească; un sistem mult mai eficient de imprimare „la zi" și difuzare a discului, eventual o orchestră și instalații electro-acustice special rezervate discului românesc.

PETRE CODREANU

1. Ar trebui să definim înainte de toate sensul pe care-l dăm noțiunii de „reprezentativ".

O piesă muzicală poate fi reprezentativă înainte de toate pentru autorul ei. Dar în fluxul cuprinzător al creației muzicale românești din ultimii 6—8 ani o asemenea „reprezentativitate" nu înseamnă prea mare lucru.

Cred însă că în intenția Dvs. se află dorința de a afla acele lucrări care se pot înscrie fie ca piscuri (reprezentînd deci momente de vîrf în creația românească), fie ca sinteze, fie ca momente de inovații sezisante.

Mi-ar fi foarte greu să remarc vreo lucrare sau să pomenesc un autor, în primul rînd nu dintr-un motiv de ordin tactic (se știe că este inevitabilă omisiunea), ci pentru că fiecare compozitor dorește, atunci cînd se află la masa de scris, să ne dăruiască o muzică trainică, „reprezentativă" nu numai pentru el, ci, dacă s-ar putea, pentru momentul actual al muzicii românești.

Nu aș putea defini lucrările reprezentative ale acestei epoci, pentru că, la urma urmelor, o asemenea ierarhizare o efectuează istoria, prin judecata ei colectivă. Eu, în orice caz, nu fac parte dintre acei critici care să se poată angaja în răspunsuri definitive, chiar dacă undeva în conștiința mea ar exista în momentul actual certitudinea că nu greșesc.

2. Încercînd să răspund la această întrebare aș vrea să subliniez înainte de toate faptul că Enescu este realizatorul unui moment de sinteză ce nu mai poate fi surclasat, iar ceea ce s-ar numi o depășire ar putea fi numai o depășire în timp sau un salt în alte zone stilistice. Reperul cel mai important într-o discuție despre tradițiile muzicii românești trebuie să fie de aceea Enescu, Enescu realizatorul visurilor premergătorilor săi, Enescu deschizătorul de drumuri.

Sugestia enesciană, la care au fost sensibili mulți dintre compozitorii ce l-au succedat (generația nu se poate constitui în argument sau într-o categorie estetică), a operat pe terenuri cu fertilitate diferită și rezultatul a variat de la epigonismul onest pînă la zborul înaripat și sigur spre alte zări, zbor în care recunoaștem doar unghiul și direcția.

Eu găsesc că momentele enesciene de rubato — care își au evidente rădăcini în maniera atît de creație cît și de interpretare folclorică — pot fi considerate sîmburi de aleatorism (să ne gîndim la veșnica improvizație din balade, la faptul că deseori interpretul gravitează „aleatoric" în jurul unor formule ritmico-melodice); cromatismul intens, jocul tonal — modal, accentuatul simț al valorilor timbrale sînt deasemenea puncte de plecare care pot fi identificate în unele compoziții aparent distonante față de tradiție ale unor compozitori tineri. Se poate deci lesne demonstra apartenența la tradiție a unor lucrări noi. Nu trebuie însă să înțelegem îngust trimiterea la tradiție pentru că în secolul nostru, într-un moment în care valorile culturale înregistrează o circulație multilaterală, restrîngerea voită sau impusă la anumite zone ale expresiei artistice poate să însemne sărăcire.

Tradiție înseamnă tot ce s-a creat valoros înainte de noi la noi (desigur în primul rînd) și pretutindeni. Sugestia altor culturi muzicale nu trebuie neglijată fie măcar și pentru faptul că ea ne poate dezvălui rezultate ale unor eforturi care nu trebuie repetate.

În ce privește limita dintre experiment și creația artistică propriu zisă îmi mărturisesc neputința de a o stabili. S-ar putea să am o capacitate de înțelegere în care să nu încapă o nouă modalitate de expresie și atunci socot acea creație muzicală pe nedrept experiment, *sau, fiind o fire speculativă,* să găsesc rațiuni estetice în orice înșiruire de sunete. Și aici ca și la prima întrebare să lăsăm sita istoriei să cearnă.

3. Răspunsul teoretic este simplu: în măsura în care compozitorii aparțin prin preocupări general umane și prin limbaj epocii noastre atunci lucrările lor sînt ancorate în contemporaneitate.

Aș vrea să mai spun că eu consider o lucrare „ancorată în contemporaneitatea" noastră nu prin temă ci prin gradul de realizare. De pildă, aș putea spune că „Ion Vodă cel Cumplit" este „mai contemporană" decît „Fata cu garoafe", în primul rînd pentru că este mai reușită sub raportul expresiei artistice. Cred deasemenea că nimeni nu poate spune că „Amorul doctor" de Pascal Bentoiu sau „Prinț și cerșetor" de Laurențiu Profeta chiar dacă nu sînt inspirate din mediul românesc sau din epoca actuală sînt mai puțin contemporane sau mai puțin românești decît „Pădurea vulturilor" de Tudor Jarda sau respectiv „Cantata Patriei" de Laurențiu Profeta.

Dincolo de aspectul teoretic în care toți sîntem mai mult sau mai puțin abili, aș vrea să mărturisesc (cel puțin în ceea ce privește opera și baletul, sector care mă preocupă îndeaproape în ultimii ani) că dacă am avea de 10 ori mai puține lucrări pe cîte studii bune s-au scris pe această temă, viața muzicală ar fi și mai cîștigată.

4. Nu cred în exigențele publicului care aplaudă frenetic un solist străin slab sau care nu umple sălile Operei la lucrări de Debussy, Ravel și chiar Puccini (mă refer aici la „Gianni Schicchi"). Nu cred în exigențele muzicale ale unui public

care se dovedește capabil să înțeleagă literatura modernă și artele plastice de ultimă oră dar care consideră că nu trebuie să depună nici un efort pentru înțelegerea unei muzici nu chiar atît de noi, cerînd acestei spirituale arte doar divertismentul.

S-ar putea ca declarația mea să fie incomodă dar o fac cu amărăciunea celui care se lovește adesea de aspectul practic al relațiilor cu publicul. Poți educa un public care vrea să fie educat, care are o bază elementară pentru desfășurarea acestui proces. Or, la noi, școala nu oferă această bază iar instituțiile muzicale au sarcini superioare. (E și normal. Mișcarea literară și editorială românească nu se ocupă cu învățatul cititului, al morfologiei, sintaxei și teoriei stilurilor literare). Asta poate s-o facă cel mult critica. Dar pentru asta trebuie să existe o publicație care să insereze astfel de materiale și detașamentul de oameni care să le scrie.

Criticul nu este stimulat în activitatea lui decît de o rubrică de cîteva zeci de rînduri care-l obligă să fie consemnativ și atîta tot. Ca și critica, muzicologia este și ea în urma și în umbra creației componistice. Dacă mai există compozitori care se dedică exclusiv muncii de creație sau sînt angajați în învățămînt — care, din fericire, nu le absoarbe tot timpul și toate forțele — muzicologii au devenit în cel mai fericit caz funcționari muzicali și nu mai au astfel posibilitatea de a-și afirma o ființă intelectuală și artistică, nu mai dețin capacitatea de a se informa profund și multilateral, de a realiza acele lucrări de sinteză atît de cerute, ci cel mult de a scrie cronica sau textul emisiunii ce i se încredințează din cînd în cînd.

6. Un organism specializat; afilierea la organismele internaționale; organizarea unor festivaluri de muzică românească; transformarea în ambasadori și ai culturii muzicale românești a tuturor oamenilor de cultură care întreprind călătorii peste hotare.

MYRIAM MARBÉ

1. Nu pot să dau nici un fel de nume, pentru că am certitudinea că nici un fel de listă nu poate fi în momentul actual exhaustivă. Și, bineînțeles că numai o anumită „perioadă istorică" ne va ajuta să detașăm, din zecile de lucrări scrise în acești ultimi 6—8 ani, lucrările realmente reprezentative.

2. Procesul „tradiție-contemporaneitate" mi se pare mult mai complex decît cel cuprins în formulările întrebărilor anchetei.

Nu toate lucrările care au pretenția că sînt concepute în lumina unei anumite tradiții reușesc să se integreze în arta contemporană.

A respecta o tradiție, înseamnă a merge mai departe, a continua un anumit concept creator, a avea tentaculele îndreptate spre viitor și nu spre trecut.

Aș mai atrage atenția asupra faptului că nu toate lucrările auzite în ultimii ani în sălile de concerte reușesc întotdeauna să ne dea o privire asupra șantierului creator de ultimă oră. Să vă dau un exemplu. Și „Pe o plaje japoneză" a lui Mircea Istrate și unele dintre lucrările lui Aurel Stroe devansau în momentul concepției lor căutările multor compozitori. În momentul primei lor audiții, chiar dacă nu și-au pierdut valoarea artistică și-au pierdut primatul inovației conceptuale.

Interpretările tardive, independent de cauza lor, deservesc cunoașterea reală a frontului nostru componistic, și pot întîrzia uneori drumurile creatorului.

Situația se repetă astăzi în privința lucrărilor multora dintre cei mai tineri dintre compozitorii noștri.

Socot deasemenea că nu putem lega în niciun fel ideea de experiment doar de lucrările „celei mai tinere generații de creatori români".

Experimentul este o condiție a oricărei creații autentice. Căutarea, experimentarea este nemijlocită procesului creator, ea este germenul evoluției artistice.

Experimentează nu numai acel care investighează zone de contact între muzică și matematică, între muzică și electroacustică ci toți acei creatori care caută o formă de expresie sau de organizare a expresiei nouă, originală.

„Experimentele" (și experimente continue sînt multiple opere ale istoriei muzicii), făcute de reprezentanții unei reale forțe creatoare, unei înalte etici artistice nu pot duce decît la artă majoră *și vor impune aceste calități și acelor categorii artistice care nu și-au găsit încă locul în dicționarele academice.*

În sfîrșit, să nu uităm: experimentul major nu este un proces în sine ci denotă un anumit plan de gîndire menit a găsi drumuri noi, a modifica datele unei anumite istorii.

Faptul atestă încă o dată că a fi în contemporaneitate înseamnă a avea tradiția „în spate".

3. La multiplele chestiuni care s-au spus în problema contemporaneității pînă în prezent, nu aș vrea să adaug decît ideia, că după părerea mea, în definirea acestei categorii artistice trebuie să accentuăm asupra a ceea ce aș numi potențialul ei de perspectivă.

Pentru a fi contemporană, o lucrare nu poate purta doar un titlu sau vehicula o metodă de creație „la zi". Am avut în ultimii ani de multe ori experiența unor lucrări cu titluri foarte contemporane dar cu totul exterioare.

În puțin timp ele și-au dovedit efemeritatea...

Proectarea în viitor a contemporaneității înseamnă înainte de toate originalitate conceptuală iar pentru noi această originalitate nu poate să nu exprime totodată trăsăturile distinctive ale spiritualității românești.

4. Nu creația românească trebuie să facă opera de educație a publicului. Ea trebuie să fie doar o parte a unui angrenaj de modalități — la baza căreia stă procesul educativ școlar — care să contribuie la instrucția artistică a publicului.

În etapa actuală, esențială mi se pare găsirea mijloacelor pentru a aduce pe „educatori" la nivelul cerințelor contemporane, a-i scoate din rutină și funcționarism...

Aș spune din acest punct de vedere un cuvînt și despre necesitatea de a oferi publicului — în special cînd e vorba de promovarea lucrărilor românești — interpretări de valoare, de ținută artistică.

Numărul de repetiții oferit de obicei unor prime audiții românești este cu totul nesatisfăcător.

Și să nu uităm: doar prima audiție rămîne cu totul nemulțumitoare pentru viața noastră muzicală. Trebuie să găsim posibilitatea reprogramării urgente *măcar a lucrărilor care au dovedit de la prima audiție un deosebit succes de public și de critică.*

6. Asemenea propuneri vizează un angrenaj de probleme, înainte de toate economice, ce depășesc cunoștințele mele.

Aș putea să-mi exprim doar deziderate:

— Să limităm rigorile de „planificare" fie în privința programărilor fie în privința editărilor și să știm să acceptăm orice propuneri avantajoase în ceea ce privește apariția lucrărilor românești peste hotarele țării.

— Să asigurăm prezența continuă a lucrărilor și compozitorilor noștri în competițiile muzicale internaționale, în sălile de concerte ale lumii.

— Să asigurăm cu prioritate drumul peste hotare acelor interpreți care dovedesc dorința de a se dedica creației contemporane românești.

— Excelentă mi se pare ideea afirmată în anchetă despre necesitatea organizării periodice a unui Festival de muzică contemporană românească.

LUCIAN METIANU

1.—2.—3. Diversitatea fenomenului muzical este una din marile calități ale creației noastre contemporane. Bogăția de idei, mijloacele variate de expresie, tendințele multiple — în aparență divergente — se înscriu prin concepția lor atît în tradițiile muzicii noastre cît și în aria preocupărilor contemporane aducînd odată cu modul propriu de gîndire un aport deosebit în explorarea unor noi căi de expresie. Concepțiile novatoare ne sînt furnizate de către tradițiile milenare ale folclorului nostru, care corespund cu unele dintre cele mai noi procedee componistice contemporane.

În această ordine de idei aș releva faptul că s-a depășit de mult concepția „citatului folcloric", muzicienii trecînd la valorificarea ideilor de fond care stau la baza structurii creației folclorice. Pe această linie, în ultimii ani remarcăm o tot mai vădită preocupare din partea compozitorilor noștri de a investiga de pe poziții noi raportul dintre spațiul și timpul muzical, folosind un aparataj auxiliar matematic sau calculatorul electronic. Compozitorul are latitudinea de a acționa asupra tuturor parametrilor, obținînd ca discursul muzical să se desfășoare în funcție de conceptul inițial, ce se poate afla și în afara sferei muzicii.

Acest fapt apropie muzica de cercetarea științifică a fenomenelor ce există în natură, putînd spune că un artist nu crează ci „descoperă" fenomene care au existat totdeauna în spațiul înconjurător. Pe această cale cred că muzica va putea să furnizeze informații și să ne dea noțiuni pe care astăzi nici nu le putem imagina, sau abea le intuim, descoperind astfel un nou univers al sensibilității umane.

Unul dintre primii compozitori români care au folosit tehnica modelajului în muzică este Zeno Vancea, care cu mult timp înaintea lui Xenakis, realizase piesa muzicală intitulată „Scoarțe". Ideea ingenioasă de a traduce motivele de pe o scoarță românească prin desene melodice, ce urmăreau conturul figurilor geometrice din țesătura scoarței, a fost la timpul său un experiment de o reală valoare.

Experimentul nu aparține unei anumite vîrste, ci el se poate extinde pe întregul nostru front componistic, de la generația cea mai tînără de compozitori pînă la septuagenarul Ludovic Feldman care chiar la o vîrstă înaintată, caută noi și interesante mijloace de expresie.

În ceea ce privește tradiția, cred că nimeni nu se poate exprima în sensul excluderii limbajelor și curentelor muzicale construite pînă în prezent, făcînd abstracție de ele, dar acestea trebuiesc privite după părerea mea ca niște cazuri particulare ale unui caz general sau, exprimîndu-ne altfel, ca fiind submulțimile mulțimii totale. Astfel, procesul de înnoire al muzicii nu se va opri niciodată, continuînd să-și ocupe locul cuvenit în fiecare epocă, cu curentele și capodoperele ei, alături de toate celelalte perioade remarcabile din istoria muzicii.

Dar este normal ca în secolul XX să fim influențați de frămîntările și preocupările zilelor noastre și să urmărim acest drum fără a avea nostalgia epocilor trecute, pe care ori cît am dori să le reeditățm nu o vom mai putea face.

Deci reprezentative sînt după părerea mea acele lucrări care se înscriu pe acest drum, reflectînd cît mai veridic epoca noastră. În acest sens, printre multe lucrări voi cita doar cîteva pe care le cunosc mai îndeaproape: A. Stroe „Arcade" *și* „Laude I"; *T. Olah* „Studii de ritm și spațiu"; *A. Vieru* „Ode", *St. Niculescu* „Eteromorfii", *C. Miereanu* „Polimorfii 4x7", *O. Nemescu* „Plurisens", *Mihai Mitrea Celarianu* „Convergențe", *Gh. Costinescu* „Ce te legeni codrule" ș.a.

4. Da. Cred că muzica contemporană se adresează în primul rînd unui public educat care vine în sala de concerte pentru a medita și a se forma.

5. Nu. Critica noastră muzicală se află în general în urma preocupărilor componistice, nefiind la curent cu realizările pe tărîmul creației și de aceea abordează majoritatea subiectelor într-un mod convențional.

Cercetarea muzicologică, după o serie de reușite, cred că ar fi momentul să atace și subiecte care țin pasul cît mai aproape de cuceririle autentice ale creației contemporane.

6. Participarea la cît mai multe festivaluri internaționale cu un număr cît mai însemnat de lucrări și cu prezența la aceste festivaluri a cîți mai mulți autori.

— O modalitate de a se tipări lucrări într-un tiraj mai mare și ieftin.

— *Stabilirea de legături cu foruri editoriale de prestigiu ce ar putea fi avantajoase și pe tărîm financiar.*

— *Imprimarea unor discuri la „Electrecord" chiar cu contribuția compozitorilor.*

— *Promovarea celor mai noi lucrări din creațiile muzicale românești fără multiplele reticențe de falsă grijă de „promovare a lucrărilor contemporane românești consacrate" pe care o practică unele orchestre simfonice, fără a-și da seama că dacă o lucrare nu este cîntată nu are cum să se consacre. Sîntem deci părtașii unui cerc vicios, din care ar fi cazul să ieșim cît mai repede.*

Aș vrea să subliniez cu acest prilej faptul că rezultate de prestigiu în promovarea muzicii românești și-a cîștigat Orchestra Filarmonică din Cluj pe care o consider ca o formație de clasă europeană. În Capitală, în acest sens, au activat destul de sporadic Orchestrele simfonice a Radioteleviziunii și a Cinematografiei.

— *Instituirea unui festival internațional românesc de muzică contemporană.*

MIHAI MOLDOVAN

1. „Coloana fără sfîrșit" de T. Olah, *„Muzică pentru pian alămuri și percuție" de* A. Stroe, *„Trepte ale tăcerii" de* A. Vieru, *„Eteromorfii" de* St. Niculescu, *„Vis cosmic" de* Th. Grigoriu, *„Concertul pentru flaut" de* L. Glodeanu *și cel pentru pian de* D. Constantinescu, *„Dialoguri dramatice" de* D. Bughici, *concertele lui* W. Berger, *„Omagiu lui Palestrina" și „Omagiu lui Tuculescu" de* D. Popovici, *Simfonia lui* Pascal Bentoiu, *„Culori ale timpului" de* C. Miereanu, *„Volume" de* Al. Hrisanide. *„Variațiunile pentru orchestră" ale lui* Ludovic Feldman, *„Contrastele" lui* C. Țăranu, *precum și ultimele lucrări ale lui* V. Herman, L. Meșianu, G. Draga, O. Nemescu, C Georgescu, E. Wendel, St. Zorzor.

2 și 3. A vorbi despre experiment în sine este dificil și, poate, incorect. Există un fond sufletesc, uman, o căldură, pe care poți să o ai sau poate să-ți lipsească. După cum poți fi talentat sau netalentat. Limbajul, indiferent de gradul lui de perceptibilitate imediat, nu constituie o piedică în a „comunica" ceva. Este un mijloc. Experimentul, cel autentic (din păcate extrem de greu de identificat) începe doar cu mijloacele, cu limba, cu uneltele pentru a ajunge la o stabilitate, la un cod. Ori ajungînd la codificare, pierde caracterul de experiment și se înscrie într-o linie mare de stiluri și maniere unanim acceptate pretinzînd, dialectic, o nouă formă de căutare, un nou experiment.

Cît despre continuarea tradițiilor muzicii românești — doresc să cred că vă referiți la Enescu —, diversitatea de stiluri existentă în muzica noastră de astăzi nu împărtășește din fericire, linia plată visată de vana gazetărească a multora. Poate acesta este rezultatul multitudinii de sensuri al expresiei „tradiției". Majoritatea compozitorilor români declară folclorul ca punct de pornire, cu diferența că unii înțeleg a se lega pe vecie de suprafața lui, în timp ce alții preferă latențele.

Problematica spiritualității românești nu mi se pare de loc afectată de caracterul nepercutant al unor partituri pentru urechile educate cu muzica secolului al XIX-lea. Goethe a scris „Faust" cînd 90 la sută din concetățenii lui erau analfabeți și, sînt sigur, nici astăzi această operă de căpătîi nu ar întruni în cadrul unui iluzoriu plebiscit, majoritatea cititorilor. De vină nu este Goethe, nici Faust. Este firesc să se înceapă cu Genoveva de Brabant dar de aici și pînă la a credita această ultimă lucrare ca unica păstrătoare a spiritualității, și asta datorită unei imediate accesibilități mi se pare un hazard. Evident, între cele două lucrări, mijloacele, uneltele, limba sînt deosebite structural dar eu încerc să mă refer la cu totul altceva.

4. Da. Cu următoarele amendamente :

a) Slăbiciunile organizatorice legate de programare să fie remediate.

b) Factorii de răspundere să dovedească inițiativă, folosind toate posibilitățile de ordin material și organizatoric pentru împlinirea deziderateloг atît de acute legate de dinamizarea profilului vieții noastre muzicale.

c) O maximă exigență din partea acelor interpreți care prin inerția sistemului de organizare a vieții muzicale se transformă în funcționari muzicali plini de prejudecăți și lipsiți de acea plăcere „de a face muzică", fără de care orice calitate tehnică se volatilizează și orice fior artistic îngheață.

5. Critica muzicală este superbă dar lipsește cu desăvîrșire, reducîndu-se de fapt la consemnarea cutărui concert sau recital într-o căldută frazeologie ce nu prea supără pe nimeni. Încercările de a „face cîte ceva" sînt răzlețe și se pierd pe drum Criticii ar trebui să frecventeze concertele și atunci cînd nu scriu despre ele, să-și îmbogățească nu atît biblioteca cît orizontul, să se impună prin cunoștințe, prin componență, să se transforme din simpli cetățeni ce consemnează prin ziare manifestările muzicale în cetățeni ce dezbat aceste fenomene cu obiectivitate și fără prejudecăți.

În muzicologia noastră există cîteva nume cu certe rezultate dar lacunele privind explicarea amplă a fenomenului muzical românesc contemporan, a esenței sale, nu-și găsesc deocamdată justificarea.

6. De cîțiva ani se tot fac propuneri fără nici un rezultat. Se pare că arată splendid pe hîrtie, atît de splendid încît punerea lor în practică n-ar fi scutită de riscurile de care am amintit la răspunsul nr. 4. Totuși :

a) Un concurs de compoziție național și un festival anual al muzicii contemporane mondiale.

b) participarea masivă la concursurile internaționale.

c) Promovarea cu încredere a celor mai noi lucrări ale compozitorilor români în concerte publice și găsirea unei modalități ieftine de tipărire.

d) Burse de studii în străinătate.

e) Sporirea posibilităților de a călători, de a vedea, de a participa direct la diversele festivaluri internaționale.

ȘTEFAN NICULESCU

Creația muzicală românească se desfășoară astăzi cu o vigoare, o diversitate și la un nivel artistic necunoscute în trecut decît în cazul cîtorva excepționale personalități. Ar trebui chiar să afirm că trăim primul mare moment al istoriei muzicii noastre. Spun „mare moment" pentru că dacă el definește o etapă importantă a școlii naționale ar avea toate șansele să marcheze și dezvoltarea universală a muzicii.

De ce depinde atingerea acestui ultim și atît de important scop ? Eu cred că depinde în mare măsură de capacitatea de a organiza circulația universală intensă, promptă și eficace a valorilor muzicale românești. *Dar circulația aceasta — după cum s-a arătat în ultimul timp în presa noastră — este foarte slabă, practic neexistentă. Chiar și sub aspectul programului orchestrelor românești se poate constata că puține opusuri scrise în ultimul timp la noi au șanse să fie prezentate în public.*

Dacă publicul (prin public înțeleg și pe profesioniști) din țara noastră nu poate astfel cunoaște și deci judeca în toată amploarea această creație, cu atît mai puțin o poate face publicul din alte țări, unde lucrările românești se cîntă sporadic, și anume atunci cînd, din întîmplare cîte unui muzician străin îi cade în mînă manuscrisul uneia din lucrările românești recente.

Desigur, situația aceasta merită o discuție multilaterală și am certitudinea că în viitoarea conferință pe țară a Uniunii noastre vom avea prilejul unei asemenea discuții.

Mă mărginesc totuși să subliniez faptul că dacă ambianța culturală atît de favorabilă din țara noastră a făcut posibilă apariția unei asemenea creații muzicale, avem acum datoria s-o sprijinim, pînă la capăt, fiecare după puterile și responsabilitățile noastre.

Iar unul din mijloacele cele mai eficace consider că este organizarea unui Festival internațional de muzică nouă în țara noastră, în care să se prezinte periodic creația românească alături de creația contemporană din alte țări.

anchetă realizată de
IOSIF SAVA

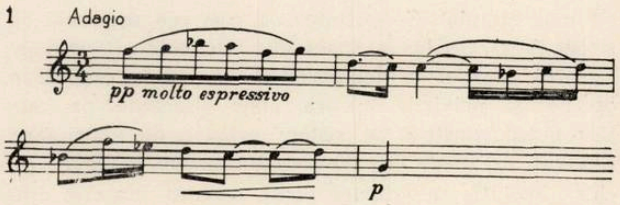
CREAȚII

„La mormîntul eroului necunoscut de la Mărășești" poem simfonic de Diamandi Gheciu

Conceput cu ocazia aniversării unei jumătăți de veac de la eroicele lupte de la Mărășești, poemul simfonic „La mormîntul eroului necunoscut de la Mărășești" de D. Gheciu este o lucrare cu desfășurare lirică, romantică. Inflexiunile proprii melosului românesc integrate firesc în tematica compozitorului, fluența și amploarea discursului, claritatea armonică, supletea țesăturii, sînt cîteva din calitățile acestei piese.

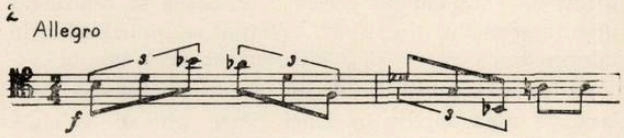
Poemul simfonic este alcătuit din trei secțiuni distincte pe care compozitorul le leagă printr-o subtilă trecere, pregătind la sfîrșitul fiecărei părți atmosfera și mișcarea celei care urmează.

Prima secțiune, Andante, este construită pe o temă expusă de viori,

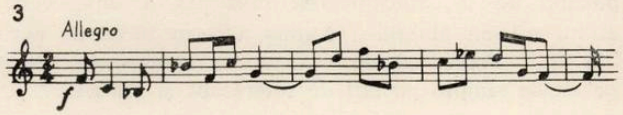


temă al cărei caracter mult mai dureros decît liric-contemplativ, semnifică reculegerea în fața mausoleului de la Mărășești. Intervențiile suflătorilor de lemn și ale cornilor, pe fondul armonic al coardelor, subliniind această atmosferă, strecoară pe nesimțite unele accente mai ferme, mai dramatice, ce prefigurează o încleștare viitoare.

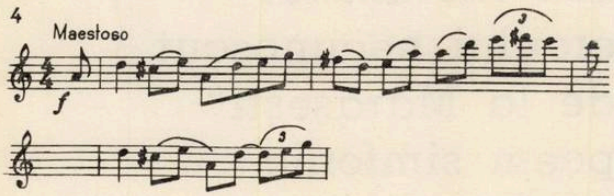
Allegro-ul care urmează (secțiunea a II-a) axat pe secvențe ritmice ostinate, aduce două nuclee tematice contrastante : cel al dușmanului (expus de tromboni)



reluat în cîteva rînduri și încadrat pe alocuri de motive secundare, care contribuie la tensiunea mișcării, și al doilea — al soldatului român,



semnal eroic al trompetelor, simbolizînd victoria. Discursul devine mai puțin dramatic și secțiunea a III-a ce încheie poemul va fi un imn de slavă, închinat triumfului binelui și dreptății. Tema cu care debutează acest ultim fragment



expusă în canon spre sfîrșit, antrenează întreaga orchestră în sonorități puternice, limpezi, convingătoare.

Referindu-se la acest poem simfonic compozitorul D. Gheciu ne declara într-o convorbire mai veche : „M-am străduit să utilizez un limbaj care să exprime cît mai veridic și direct sentimentele și ideile ce stau la baza lucrării, fără concesii aduse unui simplism rău înțeles, dar în același timp fără să mă angrenez în ambianța unui „rebus" cu tot atîtea soluții cîte corespund temperamentului fiecărui ascultător". Ni se pare pe deplin realizat acest deziderat.

DAN SCURTULESCU

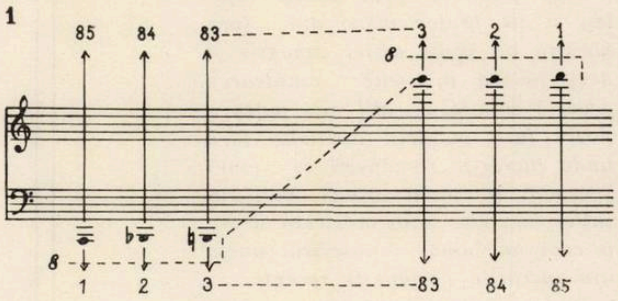
„Finis corona opus" de Costin Miereanu

„Omagiu lui Brâncuși" prima lucrare a sa ieșită în sala de concert lasă să se întrevadă în Costin Miereanu un student la compoziție dotat în mod special și original, un muzician în plină căutare a unor modalități de expresie care să-l poată defini cît mai complet. Seriozitatea sa, atît cea muzicală cît și cea intelectuală de ansamblu l-au călăuzit prin labirintul creației contemporane, tînărul compozitor oprindu-și privirile asupra unor elemente pe care și-a putut construi un sistem propriu de exprimare. Evident, nu poate fi vorba de un sistem înghețat, închis ; evoluția sa viitoare poate rezerva surprize dintre cele mai neașteptate. Ceea ce impresionează în etapa actuală este exigența sa profesională, problemele de ordin estetic filozofic pe care le suscită fiecare lucrare și mai mult decît orice, existența indubitabilă a unei bogate substanțe muzicale în creația sa.

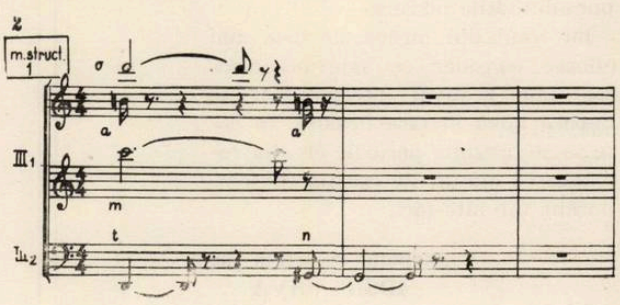
Costin Miereanu în lucrarea sa are în vedere două aspecte esențiale din a căror înfruntare va rezulta întreaga muzică : Timpul, eroul principal și Timbrul sau Culoarea. Ideia de bază este formulată de compozitor în succesiunea a trei propoziții înlănțuite printr-un raționament precis : „Culoarea se realizează prin intermediul timpului", „Timpul se realizează prin intermediul culorii" și „Culoarea consumă timpul".

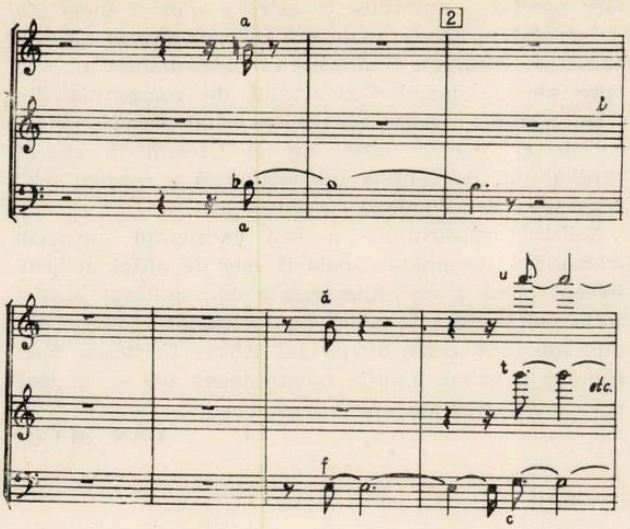
Pe plan muzical totul se traduce printr-un concert de pian gîndit în cinci părți, plus o cadență. Tehnica de lucru va avea la bază microstructura, mai precis un număr de 12 microstructuri, omogene sub raport cantitativ (cîte 5 măsuri fiecare) derivate din două macrostructuri. Acestea au fost construite plecînd de la transpunerea muzicală a unui vers al lui Adrian Maniu. „Toamna a făcut inimi de aur din foi". Procedeul de realizare al anagramei este pe cît de simplu pe atît de interesant și eficace.

Scara muzicală a pianului este numerotată în sens ascendent și descendent de la 1 la 85.



Această scară numerică este împărțită în patru porțiuni (ultima incompletă) de cîte 25 (care reprezintă numărul literelor din alfabet). Transpunerea textului se va putea face deci și în sens ascendent și în sens descendent, compozitorul putîndu-și alege una din cele patru secțiuni existente. Ritmul este dat de cifra de ordine a fiecărui sunet din scara muzicală, unitatea fiind aleasă șaisprezecimea. Separarea pe plan sonor a cuvintelor va fi realizată prin pauze ce se obțin prin adiționarea valorii ultimei litere (note) din cuvîntul inițial cu aceea a primei litere (note) din cel următor.



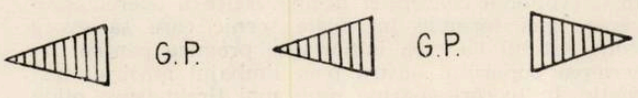


Prima macrostructură este realizată în secţiunea III (ascendent şi descendent) a scării generale iar cea de a doua în secţiunea II (ascendent şi descendent).

Toată lucrarea (cu excepţia părţii a treia) va consta în varierea timbrală, suprapunerea şi recurentarea celor 12 microstructuri iniţiale. Fiecare din cele cinci părţi ale piesei va putea fi interpretată ca o „ipostază" a timpului, acesta fiind rezultatul coloristicei diferite pe care autorul o imprimă aceluiaşi material. De aici şi necesitatea existenţei a două piane (unul cu preparaj fix, iniţial) instrumente pe care unicul solist va face o adevărată risipă de efecte (absolut necesară, dictată de necesităţile interne ale lucrării).

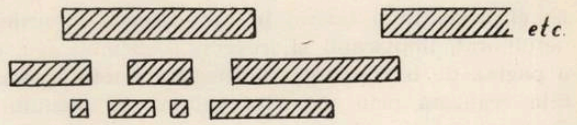
Prima parte este realizată de pianul nepreparat şi grupa instrumentelor de lemn (flaut, piccola, flaut alto, oboi, corn englez, clarinet în si bemol, saxofon tenor în si bemol, fagot, pe baza microstructurilor iniţiale aflate într-o succesiune liberă în stare directă sau recurentă. Existenţa pauzelor generale crează impresia de început, de „geneză" a timpului. Factura generală este deci discontinuă, ciuruită.

3



Partea a doua reuneşte pianul preparat cu percuţia (vibrafon şi clopote) şi două chitare electrice. Muzica devine mai densă şi, ce este mai important, continuă, neîntreruptă. Pauzele microstructurilor iniţiale sînt compensate prin alternanţa celor două planuri realizate de percuţie şi chitarele electrice. Pianul are frecvente pasaje aleatorice (din punct de vedere ritmic), pasaje unde aduce o densitate sonoră sporită. Structura şi ansamblu se prezintă dinamizată, cvasi continuă.

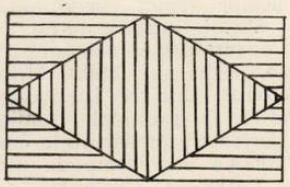
4



Partea a treia aduce un material nou care are la bază o altă anagramă realizată pe cuvîntul „chiparoşi". Sonoritatea este aceea a unei pînze ce se destramă treptat către finalul părţii. Totul este realizat pe baza unui canon (întrucît este folosit un singur cuvînt) ce aduce valorile sub forma iniţială sau cu augmentări ritmice. Timpul este „punctat" de atacurile neaşteptate, stranii ale alămurilor cu surdine diferite pe fundalul notelor ţinute de viole, impresia generală fiind greu de definit. Este un punct de tensiune maximă în opoziţia Timp — Culoare.

Pentru a compensa absenţa pianului din această parte în continuare este introdusă o amplă cadenţă (aproximativ 5 minute) realizată în 15 microstructuri coloristice. Efectele sînt de o bogăţie şi variaţie extraordinară, plecînd de la glissandi pe corzi, aruncarea în interiorul pianului cu diverse corpuri (minge de tenis sau bloc de plastic) pînă la intonarea unor suprapuneri de acorduri majore (sol cu fa diez) şi a unor simple none (Cadenţa se poate executa şi ca piesă separată).

Cadenţa (prin acumularea ce o aduce pînă la limitele ffff — urmat de G.P. şi o scurtă tranziţie în sonoritate mai scăzută) pregăteşte „explozia" din partea a 4-a (o improvizaţie colectivă — singurul tutti al lucrării — pe baza materialului iniţial). Audiţia acestei secţiuni crează impresia unei „spargeri" a noţiunii de timp în absenţa oricărui reper. Mentorul lui Hans Castorp, Settembrini, făcea la un moment dat nişte reflexii seducătoare asupra relativităţii timpului (scurgerea subiectivă a lui — mai „lentă" în momentele de plictiseală, mai „rapidă" în momentele de activitate intensă). El crea nişte „dimensiuni" ale timpului : unele pentru noi, altele infinit mai mici pentru lumea microcosmosului (unde secundele noastre devin echivalenţele unor adevărate milenii), în fine timpul cosmic, indiferent sau aproape la milioanele de ani terestri. Ei bine, această parte a 4-a încearcă să spargă graniţele dintre sisteme, să creeze o impresie de distrugere a oricărui jalon, să creeze atemporalul ! Acumularea densităţilor este relativă întrucît va subzista în permanenţă un fond sonor.



Ultima parte, a 5-a, este o adevărată concluzie filozofică a lucrării.

Pe fundalul corzilor (două grupuri de cîte şase viori ce reprezintă o sumă armonică a microstructurilor iniţiale) chitara electrică şi pianul preparat aduc

o linie melodică dedusă din același material (expus orizontal însă). Impresia generală este aceea a esenței ei, a spațiului sideral în care Cronos își urmează netulburat, implacabil și ireversibil drumul său. Este o pagină de o frumusețe muzicală cu totul remarcabilă realizată prin monodia chitarei și pianului pe fundalul irizant al corzilor în supraacut (cele două grupe atacă acordul — prima pe o durată relativ constantă de șase măsuri urmate de o pauză de pătrime — cea de a doua pe o durată de aproximativ patru măsuri urmate de pauze variabile. În final cele două planuri se răstoarnă. Sunetele acordurilor sînt intonate fie drept, fie cu diverse vibrato-uri sau într-un spicatto fin).

Deși scrisă la scurt timp după absolvirea conservatorului, lucrarea lui Costin Miereanu vădește o orientare precisă a autorului ei către o muzică încărcată de sensuri profunde, o muzică în care efectul nu este căutat ci rezultant. Calitățile ei indiscutabile au fost apreciate de juriul Concursului de compoziție din Olanda care i-a acordat un binemeritat premiu. Prima audiție a avut de altfel loc la Utrecht în cadrul festivalului „Săptămîna internațională a muzicii noi" organizată de „Fundația Gaudeamus".

Solistul concertului a fost excelentul muzician Alexandru Hrisanide căruia îi este de altfel dedicat. Recent piesa a fost interpretată de reputatul pianist și la noi în țară, la Cluj, cu Filarmonica din localitate sub conducerea dirijorului Mircea Cristescu. Sperăm că o primă audiție bucureșteană nu se va lăsa prea mult așteptată.

DAN BUCIU

Scurtă privire asupra operei românești

de Gr. Constantinescu

Materialele apărute pînă acum în acest ciclu dedicat problematicii genului de operă în contemporaneitate, duc, în mod firesc spre unele concluzii și în privința evoluției teatrului muzical la noi în țară. Am putea spune că o mare parte din problemele existente pe planul culturii muzicale universale își au corespondentul, cu aspecte specifice desigur, în creația compozitorilor noștri din ultimele decenii. Genul operei, poate chiar mai mult decît muzica de cameră sau simfonică, reflectă cu mare sensibilitate, cu multe nuanțe, prefacerile din conștiința socială, tendințele diverse ale artei, din ultima jumătate de veac. Încadrarea evoluției operei românești se face deci, în mod firesc, în aceeași sferă de probleme. Vom încerca să arătăm însă, cum se îmbină coordonatele de ordin general cu specificul spiritualității românești, cu orizontul culturii noastre, viziunea asupra tradițiilor naționale. Din această prezentare, este necesar, credem, să putem găsi ceea ce este particular în opera românească, elementele care se conturează ca o contribuție originală la dezvoltarea universală a genului. O scurtă retrospectivă istorică se impune, căci unele realizări ale operei românești actuale concretizează jaloane puse de creațiile de valoare ale înaintașilor. Apariția școlii românești de operă, poate nu întru totul în concordanță cu afirmarea de principiu a școlii componistice, se situează către sfîrșitul secolului trecut. Primele lucrări autohtone de după 1848, datorate unui Flechtenmacher, Wiest, Wachmann, nu pot fi considerate opere propriu-zise, chiar cînd au pretenția să se afirme ca atare. Vodevilurile sau operetele acelor vremi corespundeau unui gust artistic specific epocii, unei anumite dezvoltări estetice, la nivelul dramaturgiei românești, ilustrate prin lucrările lui Alecsandri sau Matei Millo. Micile istorioare moralizatoare cuprinse în aceste producții au o reală răspîndire în publicul vremii. Însă pentru genul operei „serioase" preferințele merg încă doar spre lucrările străine prezentate de diferite trupe în turneu. Aceste preferințe, trebuie să recunoaștem, din păcate se vor păstra și în configurația socială a deceniilor următoare, în detrimentul creațiilor românești. La pragul dintre secolul trecut și secolul XX, cîteva nume de compozitori se impun cu rezultate apreciabile. Astfel, lucrările lui Mauriciu Cohen-Linariu, Tudor Flondor, Teodor Fuchs, George Brătianu, Alexis Catargi, văd rînd pe rînd lumina rampei în fața unui public care, măcar la premieră, nu-i dezamăgește pe artiștii români, apreciindu-le cu entuziasm munca. O soartă aparte o au mai cu seamă operele lui George Stephănescu, pe care astăzi le putem judeca drept importante realizări ale timpului (operele comice *Mama soacră*, *Scaiul bărbaților*, și opera într-un act *Petra* orchestrată recent de Sergiu Sarchizov) ca și seria de opere istorice ale lui Eduard Caudella — *Olteanca*, *Fata răzeșului*, *Romanii și Dacii*, și, mai ales, *Petru Rareș*. De la acești doi compozitori în primul rînd putem spune că începe, desigur în forme încă puternic influențate de opera romantică italiană, drumul operei istorice care în condițiile dezvoltării teatrului muzical la noi va ocupa mereu un loc principal, răspunzînd unor comandamente majore ale culturii noastre. Pentru aceeași perioadă este interesant să observăm o accentuare a căutărilor de formulare a unui limbaj autohton, bazat pe folclor, o formulare care se depărtează cu pași importanți de vechea modă a versiunilor românești cu hore și doine armonizate după exemplul muzicii apusene. Credem că aici se cuvine să arătăm importanța apariției, în 1905, a Suitei vocal coregrafice *Transilvania*, *Banatul*, *Crișana*, *în port, cîntec și joc* aparținînd unui entuziast folclorist, Tiberiu Brediceanu. Deși această lucrare, ca și tabloul *La șezătoare* (1912) nu constituie un progres în dezvoltarea concepției dramaturgice a operei, aducerea unei formule închegate scenic care să evoce viața satului va crea importante premize pentru descrierea poporului nostru prin limbajul muzical dramatic. În lucrări apărute mult mai tîrziu (spre pildă în opera *Năpasta* de Sabin Drăgoi, actul I, sau *Apus de soare* de Mansi Barberis, actul I), genul tabloului coregrafic, cu o funcție destul de ilustrativă, urmează acest prim exemplu al lui Brediceanu. Pentru aceeași perioadă este bine să amintim că școala componistică românească se află încă, în domeniul operei, ca și în cel simfonic, sub influența marilor pleiade de compozitori germani, francezi și italieni ai sfîrșitului de secol. Pe de o parte această influență contribuie la profesionalizarea muzicienilor noștri dar, le stăvilește într-o proporție destul de însemnată, inițiativa unei exprimări detașate de tradiția apuseană. Saltul calitativ al muzicii noastre culte, de la constatarea unei prezențe istorice la valoarea în sine a unei culturi bine determinate, va

fi consemnat în perioada imediat următoare, denumită de obicei în periodizarea curentă „perioada dintre cele două războaie mondiale". După cum arăta muzicologul Vasile Tomescu în studiul „Specificul concepției și diversitatea de stiluri în muzica românească" (Studii de muzicologie vol. I) : După o fază necesară de „epigonism modern" care „a contribuit la creșterea experienței de creație a compozitorilor noștri" alte faze succesive tind spre organicitatea integrării melosului popular de la elementul cel mai simplu, melodia, și pînă la orchestrație și formă arhitectonică. O seamă de compozitori continuă, la un nivel superior preocupările operei istorice. Astfel, apar lucrările lui Emil Monția. Alexandru Zirra creează o serie de opere ca *Alexandru Lăpușneanu, Furtuna, Ion Vodă Potcoavă,* Sabin Drăgoi pune bazele dramei noastre muzicale social-psihologice prin *Năpasta,* urmat apoi de Marțian Negrea cu *Marin Pescaru* și, cu lucrări de mai puțină importanță, de Nicolae Brînzeu, G. Cosmovici, Al. Scheletti. Teatrul lui Caragiale oferă muzicienilor un imens material expresiv de o factură stilistică proprie sensibilității românești. Dacă *Făclia de Paști* a lui Zirra nu rămîne în repertoriul permanent al scenelor noastre lirice, *Năpasta* lui Sabin Drăgoi deschide largi perspective. Cu alte sensuri inspirația caragialescă îi sugerează lui Paul Constantinescu strălucitoarea comedie *O noapte furtunoasă,* lucrare care marchează o dată importantă în manifestarea personală a teatrului nostru muzical. Genul buf găsește adepți și la alți compozitori ai acestei perioade — Ion Nonna Otescu (*De la Matei citire*), Constantin Nottara (*Nu glumiți cu dragostea*). Influența literaturii devine din ce în ce mai evidentă, îmbogățind considerabil calitatea libretului de operă. Nottara folosește nuvela lui Cehov, pentru opera *La Drumul Mare,* Dimitrie Cuclin apelează în *Agamemnon* și *Belerophon* la mitologia greacă, iar George Enescu se inspiră din tragedia lui Sofocle pentru opera sa *Oedip.* Consemnînd importanța lui *Oedip,* în istoria operei românești, Constantin Brăiloiu avea să remarce, subliniind nivelul matur al limbajului muzicii românești și soliditatea concepției compozitorului : „De la *Baba Hîrca* la *Oedip* se plămădește ființa muzicii românești". Într-adevăr pentru întreagă această perioadă, neuitînd creațiile lui Paul Constantinescu, Sabin Drăgoi, C. C. Nottara, Nonna Otescu, Al. Zirra, trebuie să spunem că în primul rînd prin *Oedip* teatrul nostru muzical s-a situat, fără rezerve, la nivelul celor mai interesante modalități ale artei dramatice muzicale universale. Influența acestei opere avea să fie determinantă pentru conturarea unui limbaj propriu, constituind deasemenea piatra de temelie a culturii moderne în opera românească. După cum se poate lesne observa, în preajma sfîrșitului celui de al doilea război mondial, condițiile pentru dezvoltarea operei contemporane românești reflectă o seamă din preocupările existente și în celelalte școli europene. Influența operei romantice, italiene pe de o parte, wagneriene pe de altă parte, fusese depășită în favoarea unor tendințe de limbaj mai noi. Găsim asimilate atît exemplul impresionismului, cît și unele aspecte ale teatrului muzical straussian, îmbinate cu nuanțe ale școlii naționale de operă rusă. Problema principală, în afara individualizării exprimării strict muzicale ni se pare a fi rezolvarea dramaturgiei în operă, depășirea unui stadiu în care muzicienii, cu rare excepții, plătesc încă tributul divertismentului coregrafic muzical de gen popular. Soliditatea libretelor, înglobarea firească a valorilor pe care le oferă folclorul, adîncirea problematicii în caracterizarea psihologică a personajelor, rămîn încă probleme pe care compozitorii le aveau de rezolvat.

Odată cu sfîrșitul celui de al doilea război mondial, victoria luptei proletariatului, actul revoluționar de la 23 August deschid perspective nebănuite pentru creația noastră muzicală. Am putea spune că pentru cele două decenii care au urmat, problematica muzicii în general, a operei în special, capătă, alături de celelalte sarcini ce revin tuturor artiștilor țării noastre o importanță majoră. În vasta orientare etico-estetică a creației de operă românească din zilele noastre trebuie să vedem marea deosebire față de ceea ce s-a realizat în trecut. În rezoluția Congresului al IX-lea al Partidului, această orientare principială este arătată cu deosebită claritate : „Abordînd în toată amploarea și măreția, cu înaltă măestrie artistică, tema eliberării poporului, a profundelor prefaceri sociale din România, a relațiilor dintre oameni și a vieții lor spirituale, reflectînd optimismul și vigoarea poporului, talentații noștri creatori au datoria de a făuri noi opere care să rămînă în patrimoniul culturii naționale și universale. Creația literar artistică trebue să fie pătrunsă de un profund umanism, oglindind politica și activitatea Partidului, închinată înfloririi patriei, bunăstării poporului, fericirii omului. Poporului, adevăratul făuritor al tuturor bogățiilor patriei, trebuie să-i închine oamenii de artă și cultură tot ceea ce pot crea mai frumos și bun". Ecoul acestor structurale schimbări în conștiința artistului, în noua orînduire socială nu întîrzie să dea roade. Credem că este interesant să cităm aici, opiniile unora dintre compozitorii noștri, opinii care arată cît de adîncă este înțelegerea rolului de făuritori ai culturii. În articolul *Tema contemporană și realizarea ei,* compozitorul Sergiu Sarchizov mărturisește (Rev. Muzica, aprilie 1962.) : „Este, într-adevăr o temă mare. Dar pe cît de generoasă, pe atît de grea este misiunea artistului de a desprinde semnificativul, permanentul, stabilul, din procesul de neîntreruptă înoire a vieții noastre, de a îmbina, în opera de artă, generalizarea cu perspectiva viitorului. Nu cumva e nevoie de o anumită distanțare în timp, de popasuri „recapitulative" pentru ca proectarea realității în conștiința noastră să fie mai rodnică pe plan artistic ? Așa ar fi, dacă am considera artistul creator înțepenit într-o contemplație comodă, pasivă, de martor *dinafară* al contemporaneității. Din fericire însă, lucrurile stau altfel : în zilele noastre scriitorul, pictorul, compozitorul, nu consemnează numai, ci și participă, angrenat efectiv cot la cot cu ceilalți oameni ai muncii, la construirea grandiosului edificiu al socialismului.

Astfel, îmbogățiți prin viziunea *dinăuntru,* prin dubla funcțiune de comentator, dar și de participant activ la actualitate, devine cu putință să reacționăm prompt, să suplinim prin spontaneitate, prin intuiția vie, nemijlocită, a participantului, ceea ce în mod obișnuit o aduceau doar anii. Iată dece, în ciuda complexității ei crescînde (sau poate tocmai datorită acestei complexități) tema atrage, ca în focarul unei imense lentile, energiile creatoare ale unui număr din ce în ce mai mare de compozitori.

Răspunderea compozitorului față de tema contemporană este deosebit de mare. Ori ce fals de situație, ori ce soluție aproximativă, superficială, într-un cuvînt ori ce neadevăr artistic se repercutează, în ecouri înmiite în inimile tuturor celor cărora li se adresează lucrările noastre și cărora conținutul de idei, ca și rezolvarea sa concretă nu le sînt nici de cum indiferente. Viața noastră e infinit mai bogată, mai nuanțată, decît cea din trecut — asta o știm, o simțim cu toții. Și dramatism există, dar de cu totul altă natură. Atît doar că, pentru zugrăvirea veridică a acestor lucrări ne trebue alte pensule, alte lire, și alte condee decît acelea cu care sîntem obișnuiți, adică noi și diferite mijloace de expresie. O artă nouă nu răsare peste noapte : sînt necesare eforturi susținute, căutări răbdătoare. Important este însă ca, cu toate suișurile și căderile inerente oricărei deschideri de drum, *schema* să nu înlocuiască nicăieri substanța muzicală vie."

Cum am arătat mai înainte, există o legătură organică între tradiția școlii noastre vechi de operă și creația nouă. Pentru ca această legătură să urmeze drumul firesc al evoluției, întregul material dramatic muzical capătă o accentuare a caracterului național. Reconstituirea istorică, evocarea marilor personalități devine unul din subiectele predilecte pentru noua operă românească. Desigur, nu este vorba de o rememorare arhivistică ci de o *recomentare*

pe baza unei viziuni sociale noi a sensurilor istoriei. Paralel cu alegerea unor astfel de subiecte, în elementele de bază ale genului un loc important începe să-l capete accesibilitatea, în sensul cel mai înalt al cuvîntului. Prin felul în care se realizează coloritul specific naţional, prin felul în care sursa de nesecată bogăţie a folclorului (fie sătesc, orăşenesc sau, acolo unde este necesar, cîntec muncitoresc) opera răspunde în mare măsură acestei sarcini de a se adresa unor mase cît mai largi. Nu putem spune că nu întîlnim şi acum în unele partituri momente care, în dorinţa de a da o culoare pitorească, fac concesii divertismentului, în defavoarea concepţiei dramaturgice. Totuşi în majoritatea creaţiilor istorice, în ce priveşte dramaturgia, apar cîteva elemente care corespund principiilor unei opere axate pe viziunea contemporană. Este vorba pe de o parte de crearea personajului, eroului, care este expresia individualizată a unei necesităţi istorice, sociale, expresia unei voinţe colective. N-am vrea să se înţeleagă că realizarea unui astfel de personaj, mult deosebit de eroii sentimentali ai operei romantice, se face în limitele încadrării generale, a temelor alese, un personaj ideal şi nu un tip uman. Fie că este domnitor (ca în *Ion Vodă cel Cumplit* de Gh. Dumitrescu), boier *(Pană Lesnea Rusalim* de Paul Constantinescu), ţăran (Niculae din *Pădurea Vulturilor* de Tudor Jarda) sau muncitor (eroii operei *Fata cu garoafe* de Gh. Dumitrescu), profilul spiritual al eroului se încadrează în coordonate precise. Al doilea element se referă la importanţa semnificativă acordată în economia operelor cu caracter istoric masei populare, concepută ca un personaj colectiv de mare veridicitate. Nu trebuie crezut că această atitudine este determinată doar de elemente exterioare. După cum vedem în cîteva dintre operele noastre contemporane *(Răscoala* şi *Fata cu garoafe* de Gh. Dumitrescu, *Pană Lesnea* de Paul Constantinescu, *Neamul Şoimăreştilor* şi *Pădurea Vulturilor* de Tudor Jarda, *Trandafirii Doftanei* de Norbert Petri), colectivitatea devine un factor activ şi determinat al evoluţiei dramatice, nu un decor ci o necesitate a modalităţilor contemporane de exprimare muzical-scenică.

Din operele cu caracter istoric, putem sesiza că, în mare parte este urmărită o cronologie a unor importante evenimente din trecutul poporului nostru, oferindu-se astfel posibilitatea de a alcătui, pentru spectatorul contemporan, prin modalităţile teatrului muzical, o reconstituire vie, interesantă şi diversă, a principalelor etape de evoluţie de-a lungul veacurilor. Deşi poate de valoare inegală, am putea spune că fiecare partitură în parte contribue cu elemente noi la conturarea profilului unei opere contemporane ce răspunde necesităţilor culturii naţionale, socialiste. Compusă în 1955, opera *Ion Vodă cel Cumplit* de Gheorghe Dumitrescu deschide ciclul unor importante lucrări dramatice, datorate compozitorului. Caracterul popular al operei este evidenţiat nu numai de subiect, inspirat dintr-o pagină frămîntată din istoria noastră, ci şi de structura versurilor, melodiilor, utilizarea unor cîntece populare cu caracter patriotic. Accentul cade pe zugrăvirea lui Ion Vodă ca luptător pentru independenţa naţională, şi mai puţin pe viaţa lui particulară (deşi nu lipsesc unele conflicte psihologice secundare). Compozitorul solicită într-o formă adecvată unui spirit de baladă, tehnica leitmotivului, nu numai pentru personaje ci şi pentru unele stări şi atitudini ale maselor, ca iubirea de ţară, asuprirea, jalea norodului. Prin suflul liric, rezonanţe de autenticitate, frumuseţea şi economia tratării corale, unele pagini ale operei pot fi considerate antologice pentru teatrul nostru muzical. În acelaşi avînt eroic este învăluită atmosfera legendară a operei *Decebal,* în care muzicianul caută să dea anumite caracterizări unei epoci îndepărtate, fără a se lăsa tentat prea mult de creerea unor scene ostentativ arhaizante. Un profil deosebit îl are opera *Răscoala* concepută de Gh. Dumitrescu (libret şi muzică) după romanul lui Liviu Rebreanu. Idea dramatică vizează opoziţia dintre eroul colectiv, masa ţăranilor şi Iuga, reprezentantul unei clase minoritare numeric, boerimea. Eroii individuali care apar întruchipează interesele şi idealurile ţărănimii exploatate ; de cealaltă parte, cei care îl înconjoară pe Iuga manifestă o făţişă atitudine de josnicie şi neînfrînată dorinţă de a jefui. Deşi, lucrarea are unele deficienţe în construcţia dramaturgică, în concordanţa dintre culminaţia ideilor şi culminaţia tensiunii de spectacol, după cum arăta muzicologul Octavian Cosma în monografia *Opera Românească,* locul ei, ca epopee eroică a răscoalei ţărăneşti, este deosebit de important în formarea unei opere istorice contemporane.

Desprindem din partitura operei *Pană Lesnea Rusalim* de Paul Constantinescu forţa cu care sînt întruchipate suferinţa şi spiritul de revoltă al poporului, expresia eroismului haiducesc. Datorită libretului, tipologia personajelor apare poate destul de unilaterală. Dar predominarea recitativului dramatico-eroic aduce în limbajul operei contemporane, prin legătura structurală cu muzica populară, o importantă contribuţie la afirmarea unor modalităţi dramatice şi muzicale moderne. Inspirate din literatură, alte două opere arată potenţele încă neexploatate suficient pe care le oferă lucrările marilor noştri dramaturgi şi scriitori. Peste anumite limite, *Neamul Şoimăreştilor* de Tudor Jarda transpune muzical suflul de epopee al romanului sadovenian. Recent prezentată, lucrarea compozitoarei Mansi Barberis, *Apus de soare,* foloseşte drama de mare răsunet a lui Barbu Ştefănescu Delavrancea. Şi aici unele limite stînjenesc obţinerea unei unităţi în sine a partiturii muzicale, alături de pagini inspirate făcîndu-se vizibile numeroase momente ce slăbesc interesul spectatorului. Este cazul să amintim că în opera românească principiul concordanţei între timpul muzical specific şi timpul dramatic literar (concordanţă explicată cu deosebită pătrundere de către muzicologul Gheorghe Firca în articolul „Conţinut şi structură în opera contemporană" — Muzica, aprilie 1966) este una din problemele majore, a cărei rezolvare va aduce fără îndoială soluţionarea unor deficienţe evidente încă în profilul teatrului nostru muzical. Pentru acest lucru colaborarea cu autorul libretului (în cazul că libretul nu este datorat tot compozitorului) este de maximă importanţă. După cum spunea acum mai bine de un secol Karl Maria von Weber, „Un compozitor nu trebuie să accepte un libret, aşa cum un copil ia mărul ce i se oferă". Stricta legătură între rezultanta muzicală şi baza dramatică a libretului impune, în creaţiile contemporane, o maximă economie a mijloacelor în favoarea clarităţii obiectivelor propuse. Desigur nu pot fi date soluţii pentru obţinerea acestei maxime conciziuni, dar o strictă evaluare a valenţelor textului ca element *component,* şi nu *determinant,* al operei se cere mereu observată pentru evitarea destrămării concepţiei dramaturgice, pentru găsirea unui limbaj operistic care să răspundă cît mai direct cerinţelor spectatorului nou faţă de spectacolul contemporan.

Am lăsat cu bună ştiinţă, din categoria operelor istorice, trei lucrări, pe care dorim să le menţionăm în mod distinct. Este vorba de unicele trei opere (din păcate numai trei) inspirate din realităţi ale vieţii poporului în ultimele decenii. Tema contemporană, cu multiplele ei ramificaţii este exprimată prin evocarea eroicelor lupte duse de clasa muncitoare pentru fericirea poporului. În opera *Pădurea Vulturilor,* Tudor Jarda (şi libretiştii Corneliu Rusu şi Pompiliu Gîlmeanu) s-au inspirat în redarea ideii operei — eroismul comuniştilor, în lupta lor neînfricată împotriva fascismului, — dintr-un fapt real. Întocmai ca în viaţa obişnuită, viaţa eroilor se desşoară şi se profilează pe suportul evenimentelor istorice, faţă de care ei au atitudine activă. Chiar dacă anumite lungimi, unele inconsecvenţe în caracterizările muzicale se simt în această operă, Tudor Jarda se arată ca un cunoscător al tehnicii teatrale, iar substanţa muzicală păstrată uneori în limitele tradiţionale este, în numeroase pagini, de calitate. „Această cale — subliniază Octavian Cosma referindu-se la

Pădurea Vulturilor — deşi verificată în aproape întreaga dezvoltare a genului liric, nu este singura în rezolvarea problemei operei contemporane, existînd şi opere în care pe primul plan este redată lupta şi apoi viaţa personală a eroilor." Gheorghe Dumitrescu reuşeşte acest lucru în Fata cu garoafe, operă a cărei acţiune se desfăşoară tot în timpul eroicelor evenimente de la 23 August. În centrul acţiunii se află un personaj cu nume conspirativ, figura unei luptătoare care reprezintă poporul, lupta sa pentru o viaţă mai bună. Împreună cu ea desfăşoară activitatea revoluţionară cîţiva comunişti şi muncitori care vor contribui la victoria insurecţiei, la învingerea totală a hitlerismului şi forţelor reacţiunii. Chiar dacă simbolica Fată cu garoafe se jertfeşte (simţim aici o reluare a temei jertfei pentru popor din alte lucrări ale compozitorului) moartea ei este transfigurată de zorii unei vieţi noi pentru întreg poporul. În dramaturgia spectacolului masa corală ocupă un loc de seamă, cu diverse aspecte. Compozitorul acordă de asemenea mare atenţie părţii vocale, umbrind chiar ansamblul simfonic care aici (în afara tabloului „Întoarcerea armelor") are o contribuţie mai modestă, fapt care în lumina experienţei contemporane poate fi considerat ca o slăbiciune a partiturii. Considerînd actualitatea temei, soluţionarea firească a ipostazelor dramatice şi tot odată limbajul simfonic personal al compozitorului, anumite trăsături ale operei *Fata cu garoafe* ne arată o înclinare prea marcată spre tendinţa de a crea un spectacol accesibil, în dauna analizei profunde artistice. O altă modalitate de exprimare a aceleiaşi teme contemporane, de astă dată apropiată mai mult de concepţia genului vocal simfonic, cu implicaţii lirice, decît de cel propriu-zis scenico dramatic este opera lui Norbert Petri, *Trandafirii Doftanei*. Este vorba de fapt mai de grabă de un poem muzical dramatic, compus din înlănţuirea unor tablouri concentrate din punctul de vedere al desfăşurării faptice a subiectului, dar în acelaşi timp cu o mare forţă generalizatoare. Aproape fiecare dintre secvenţele operei sugerează mai mult decît ceea ce se întîmplă în cuprinsul ei. Interesantă este formula de actualizare a trecutului, care stă la baza concepţiei libretului, relatarea evenimentelor petrecute acum mai bine de 30 de ani fiind făcută prin perspectiva prezentului, obţinîndu-se o alternare permanentă între înlănţuirea faptelor săvîrşite şi semnificaţia lor generală pentru viaţa întregului popor. Concepţia muzicală se suprapune fidel argumentului literar, izbutită fiind mai ales, ca şi în alte opere ale genului, prin inspiraţia părţilor corale. Sînt evidente şi în realizarea laturii simfonice a operei preocupări de a găsi un limbaj corespunzător dar, cum spuneam, rezultatul deplasează efectul de la spectacolul propriu-zis către o versiune concertantă.

Deşi încă neprezentate, două partituri care aşteaptă confruntarea cu publicul trebuesc menţionate, ca lucrări inspirate tot dintr-o tematică legată de istoria poporului nostru *(Ecaterina Teodoroiu* de Emil Lerescu) şi din viaţa contemporană *(Trei generaţii,* după piesa cu acelaş nume a Luciei Demetrius, compusă de Sergiu Sarchizov).

Continuînd într-un fel tradiţia basmului însoţit de muzică, afirmat în spectacolul românesc încă din secolul trecut, opera basm sau pe teme inspirate din lumea copiilor, consemnase cîteva realizări între cele două războaie mondiale. Această preocupare pentru realizarea unui gen destul de dificil, dar de mare utilitate în educarea tineretului o găsim deosebit de prezentă în creaţia actuală de operă. Alfred Mendelsohn apelează la tărîmul legendei creind în 1947 *Meşterul Manole* şi, apoi, în 1950 *Imnul iubirii.* Compozitorul Max Eisicovitz realizează de asemenea cîteva opere pentru copii care s-au bucurat de un real succes, cum ar fi Povestea ţapului (1955), *Fîntîna cu bucluc* (1961) şi *Leul şi iepuraşul* (1962). La baza acestor opere stau cîteva povestiri şi fabule din literatura pentru copii (subliniem că ultima, se inspiră dintr-o fabulă de Esop) pe care compozitorul încearcă să le prezinte într-o versiune în care anumite nuanţe actualizează înţelesurile povestirii. Culoarea melodică şi ritmică a celor trei opere, deşi nu depăşeşte profilul altor lucrări tradiţionale este de relevat pentru meritul unei constante încercări de a se crea un limbaj propriu operei româneşti pentru copii. Cunoscător al folclorului muzical şi literar, sensibil la frumuseţea simbolurilor pe care el le desvăluie, Sabin Drăgoi realizează în acelaşi gen opera *Păcală,* împletind elementul fantastic cu cel real, aluzia directă la unele aspecte din viaţa socială a trecutului, cu momente de frumoasă inspiraţie lirică. Poate că intenţiile moralizatoare depăşesc uneori cadrul respectiv (există unele momente în care satira îşi îngroaşe efectul în detrimentul unităţii fabulaţiei). Dar farmecul simplităţii cîntecului popular cuprins într-o istorioară accesibilă muzical copilului familiarizează publicul căruia îi este destinată cu tradiţia artei noastre folclorice îndeplinindu-şi astfel un puternic rol educativ. Prezentată destul de recent pe scena Operei române, partitura lui Cornel Trăilescu *Motanul Încălţat* marchează în genul operei pentru copii o creştere calitativă în sensul dublării spiritului de accesibilitate şi de redare pe anumite coordonate a ideilor basmului, cu o poziţie apropiată de viziunea contemporană în spectacol. Întrevedem în desfăşurarea acestei opere valori care mai tîrziu ar putea da roade în crearea unui spectacol dramatico muzical pentru copii care să cuprindă la nivelul respectiv caracteristicele unei opere noi, contemporane, educaţia morală şi socială a basmului muzical fiind dublată de o educare a tineretului în spiritul unei muzici noi aşa cum, pe alte coordonate, face Bartok în *Microcosmos* sau Procofief în *Dragostea celor trei portocale.*

Literatura teatrală a fost, de-a lungul istoriei operei un puternic reazăm nu numai ca sursă de inspiraţie ci şi ca teren al experienţei dramaturgice. Cuceririle obţinute în domeniul reflectării scenice a celor mai înaintate idei, a problemelor esenţiale desbătute în istoria progresului uman se vor reflecta, cu o întîrziere considerabilă totuşi în spectacolul muzical dramatic. Să ne amintim că au trebuit să treacă multe decenii pentru ca piesa lui Gheorg Büchner să devină opera lui Alban Berg, pentru ca Nevestele vesele din Windsor să se transforme în strălucitorul Falstaff, pentru ca poemele dramatice puşchiniene să triumfe ca opere. Uneori transferul de valori teatru-muzică a fost mai prompt indicînd prin aceasta o apropiere bine venită între nivelul estetic al celor două genuri şi obiectivele pe care le aveau de rezolvat. Opera contemporană românească înregistrează cîteva importante teme, unele inspirate din literatura originală, altele din literatura universală. Dimitrie Cuclin continuă ciclul mitologic, în 1957 cu *Meleagridele,* Constantin C. Notara, reconstituie portretul lui *Ovidiu* din piesa lui Alecsandri în opera cu acelaşi nume, (a cărei definitivare a fost nu demult făcută de compozitorul Wilhelm Berger, Alfred Mendelsohn amplifică sensurile piesei lui Alexandru Kiriţescu în opera sa *Michelangelo* (neprezentată încă), iar Norbert Petri caută să reactualizeze acţiunea romanului scriitoarei poloneze E. L. Voinici, Tăunul, în opera *Idolul sfărîmat.* O contribuţie deosebită pentru înnoirea limbajului de operă o găsim însă în cîteva partituri de proporţii restrînse care oferă aspecte prezente în problematica actuală a genului. Doru Popovici caută astfel în *Prometeu* (1957) rezolvarea spre stilul de cantată a unei teme de largă respiraţie filozofică. Înclinaţia spre opera concertantă devine şi mai evidentă în a doua lucrare a sa, *Mariana Pineda.* Textul tragediei lui Garcia Lorca dă posibilitatea unui amplu comentariu dramatic. Compozitorul înclinînd spre formula suitei simfonice topită în operă, crează o înşiruire de secvenţe care sînt supuse deopotrivă disciplinei formelor cvasi fixe alese de el, cît şi unei logici a înlănţuirii dramatice. Acest gen de operă în care primatul muzicii — atît vocal cît şi simfonic — este evident, nu în defavoarea cuvîntului ci al varietăţii desfăşurării scenice, îngăduie muzicianului să se apropie de stilul de teatru muzical *de idei* către care

înclină o serie întreagă de compozitori contemporani. Preocupări orientate către aceeași sferă a teatrului găsim în opera *Galileo Galilei* a lui Corneliu Cezar. Trebue accentuat în legătură cu această partitură forța de concentrare a conflictului care răspunde muzical unei depline cunoașteri a posibilităților pe care teatrul lui Brecht le dă operei. Concentrarea textului pentru realizarea concordanței între timpul muzical specific și timpul dramatic literar apare de această dată nu ca o preocupare în sine, ci ca un rezultat viabil.

Dacă cercetăm cu atenție catalogul creației românești de operă observăm că există un domeniu în care numeric ea este deficitară față de dezvoltarea celorlalte modalități. Calitativ însă această deosebire este anulată prin valoarea artistică a lucrărilor. Este vorba de genul operei comice, care față de drama muzicală istorică, drama psihologică sau filozofică nu poate fi ilustrat decît cu trei partituri viabile : *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, *De la Matei cetire* de Ion Nonna Otescu și *Amorul doctor* de Pascal Bentoiu. Primele două lucrări aparțin ca perioadă de creație, deceniilor dintre cele două războaie mondiale. Valențele cuprinse în muzică pe de o parte, lipsa unor alte lucrări în perioada contemporană, au determinat o interesantă reactualizare a lor. Paul Constantinescu reia partitura compusă în tinerețe, definitivînd-o, accentuîndu-i spiritul caragialesc în concordanță cu cerințele teatrului contemporan. *Noaptea furtunoasă* devine astfel o partitură care poate fi considerată ca o realizare a ultimelor două decenii de operă, o realizare pe care o numărăm printre paginile de antologie a istoriei muzicii noastre. Aurel Stroe, terminînd partitura lui Ion Nonna Otescu *De la Matei cetire*, nu se angajează într-o acțiune de reconstituire de arhivă, ci subliniază aceleași preocupări pentru actualitatea problemelor teatrului muzical contemporan. Dar, referindu-ne la o lucrare scrisă recent, putem spune că opera comică a lui Pascal Bentoiu, *Amorul Doctor*, aduce într-adevăr în discuție necesitatea înnoirii, pe bazele unei experiențe tradiționale, a genului, a modalităților comediei muzicale. Structurarea pe secvențe a pretextului dramatic, concepția de formă simfonică generală a lucrării, utilizarea unor variate modalități de expresie muzicală — de la rememorări ale unor texte muzicale celebre și aluzii cvasi ironice referitoare la maniere operistice din trecut, pînă la folosirea desinvoltă a unor date stilistice din muzica contemporană simfonică și ușoară, — fac ca *Amorul Doctor* să constitue un important punct de plecare în crearea unui stil de operă comică ce răspunde imperativelor vieții spirituale a omului de azi.

Considerînd aceste variate aspecte pe care ni le oferă evoluția operei în muzica românească putem lesne observa că ea ocupă un important loc în cultura noastră muzicală, alături de genurile vocal simfonice, de cameră, sau corală. Specificul evoluției ei în strînsă legătură cu cerințele unui public nou, impune o profundă dezvoltare a datelor existente. După cum am observat istoria operei române, de la primele încercări și pînă astăzi, urmează o linie continuă a evoluției, linie care nu presupune, în prezent, renunțarea la tradiție ci înțelegerea cît mai activă a rolului ei în făurirea culturii noi. Nu ne referim strict doar la compozitor ci și la colaborarea, pentru găsirea și realizarea unor teme interesante, dintre muzician și libretist, și chiar la condițiile materializării scenice. Dar, despre problemele interpretării operei contemporane, ar trebui vorbit mult mai pe larg, deoarece de tălmăcirea interpretativ muzicală, regizorală și plastică, depinde în mare măsură punerea în valoare a eforturilor compozitorului. Cert este însă că nu poate fi vorba, așa cum s-a mai subliniat, de o criză a genului de operă. Este semnificativ în acest sens răspunsul dat acestei probleme de către compozitorul italian Luigi Nonno, răspuns perfect valabil și pentru stadiul în care se află acum creația românească de operă : *„Desigur*, o anumită concepție asupra operei s-a sfîrșit, ba chiar, încetul cu încetul mai multe concepții succesive s-au epuizat, dar nu teatrul muzical în continuitatea de dezvoltare a raportului său cu *istoria și cu societatea.* E adevărat, a apus o anume epocă istorică, ale cărei exigențe se regăsesc și în limbajul tehnic structural, în forma, în semnificația, în funcția socială a operei tradiționale... Teatrul muzical e încă în desfășurare. Necesitatea hotărîtoare este : *a comunica.* Noi situații omenești bat zorite la porțile expresiei.“

RECTIFICARE

Articolul de Anatol Vieru publicat în numărul 8 (August) din 1968 al revistei noastre la rubrica „Discuții“ poartă în fapt titlul: „Prezentare a lucrării „Moduri. Elemente ale unei teorii generale a modurilor“ și constituie o comunicare la sesiunea științifică a Conservatorului „Ciprian Porumbescu“. (București, 23 mai 1968.). Lucrarea a fost efectuată în cadrul planului științific al Conservatorului.

★

— La pag. 24, coloana II rîndul 3 se va citi: „Aceasta a început o dată cu dezvoltarea școlilor naționale“.

— La pag. 25, col. II, rîndul 7 de jos se va citi: „față de modulul 12. De ex. sunetele 3, 15, 27 „ete.“ . . . ș.a.m.d.

— La pag. 26 col. I, exemplul nr. 4 se va intercala după fraza: „De exemplu, prin reuniunea modulul { do, re, fa diez, sol si } cu modul { fa diez, sol, si, do diez } obținem:“

— exemplul nr. 5 se plasează după fraza:

Prin intersectarea acelorași moduri obținem :“

— Exemplul nr. 6 se va muta la pag. 26, col. II, după fraza :

. . . „mulțimi a căror reuniune produce mulțimea totală (cu alte cuvinte totalul cromatic) și a căror intersecție este mulțimea vidă (cu alte cuvinte nu au sunete comune)“.

{ do, re fa diez, sol, si do diez } ∪ { sol diez, la, si bemol, re diez, mi, fa } = 12

{ do, re, fa diez, sol, si, do diez } ∩ { sol diez, la, si bemol, re diez, mi, fa } = o = Φ

— Îndreptarea celorlalte greșeli de mai mică importanță este lăsată pe seama cititorului.

Raportul știință - muzică

de Mircea M. Ștefănescu

Rîndurile de față își propun să trateze aspectul oferit de noua realitate sonoră rezultată din priza de contact dintre muzică și știință (indiferent dacă se merge de la știință spre muzică sau invers) pe de o parte, și publicul meloman, publicul de concert, pe de altă parte. În chip restrîns va fi vorba despre momentul de verificare și de comunicare către auditori a sumei de concluzii — cu repercusiuni nu neapărat strict muzicale — dobîndite din simbioza, atît de strînsă la ora actuală, dintre muzică și știință.

Pentru Xenakis „muzica este un joc, cel mai adînc ce ar putea fi". El ne mai spune că „muzica este un mijloc de transformare intimă a omului", țelul lui (al lui Xenakis) fiind „de a trezi în auditor omul total și nu numai intelectul".

În ceea ce privește imaginea mecanismului pe care Xenakis îl întrevede în muzică, el este convins că... „oricum am privi-o, muzica este o artă de montaj, o artă combinatorie, și asta fie că vrem, fie că nu". Am reține de aci sensul finalității artei sale : după cum vedem, publicul, omul nu este de aci exclus. Și, pentru economia acestei expuneri, găsesc necesar să subliniez că această poziție este asemănătoare cu pozițiile altor compozitori contemporani sau din alte secole și, pentrucă un Xenakis, un port-drapel al avangardei contemporane recunoaște în om obiectul strădaniilor sale, omul se dovedește din nou punte de legătură și punct central care dă un sens comun peisajului istoric de artă, subînțelegînd aci și muzica, certificînd astfel o tradiție.

Este necesar să aducem în discuție această legitimare de tradiție pentru că întruchipările recente ale muzicii par să ne convingă că totul devine absolut nou, și privind o realitate în contact cu arta contrastînd viguros cu alte mentalități. În mod paralel și, am spune, indiferent față de existența acestor muzici noi există, deci, în mod metafizic față de obiectul muzicii și de tradiția sau nontradiția construcției formale, construcției armonice, melodice și ritmice, există tradiția supremă a adresei artei, iar această adresă este, repet, omul.

Publicul, însă, așteaptă, ca să nu spunem mai mult, cel puțin deznodămîntul acestor neașteptate transformări apărute în ultimele decenii. Nu este pregătit pentru acest nou fel de muzică ? Compozitorii, promotori ai acestei orientări, nu pot indica, în sprijinul înțelegerii creației lor, o pregătire muzicală după sistemele clasice, iar pe de altă parte e un nonsens să-i ceri cuiva să fie pregătit cînd elementele pe care i le ceri să le cunoască sînt plasate deliberat la punctul zero. Aici, fie spus într-o paranteză, putem cere atît esteticienilor cît și compozitorilor înșiși să ne spună care ar putea fi principiul pe baza căruia să putem aprecia, și pe bună dreptate, negativ reacția lipsită de respect a unui public față de Simfonia a IX-a, de exemplu, principiu care să ne permită, în același timp, să apreciem pozitiv reacțiile aceluiași public, cînd acesta se entuziasmează la o lucrare recentă (N. B. în cazul în care se entuziasmează). Ajunși aci ne putem întreba : cărui fapt datorăm această situație în care nu există compromis ? Publicului neputîndu-i-se aduce reproșuri (pentru că, în cazul de față, nu el solicită o schimbare) ne aflăm, după cum nu mai e nevoie să spunem, în fața modificării poziției compozitorilor înșiși față de muzică. O schimbare într-adevăr de proporții fundamentale. Această schimbare este înlocuirea vechii trăiniciii filozofice, etice, morale și descriptive a fenomenelor psihice, datorită căreia muzica s-a dezvoltat de-a lungul întregii sale evoluții, trăinicie considerată romantică și implicit desuetă, cu un element nou, intim legat de noua forță a cărei revoluție o urmărim permanent în această de a doua jumătate a secolului XX, și anume de știință.

Pentru compozitori interesul s-a deplasat de la filozofie ca exponent al cunoașterii universale, legat de bucuriile și de tristețile adînci ale omului, la obiectul sonor luat ca atare, concretizat, demitizat, demistificat și purificat de vechiul context în care, fie spus în treacăt, a existat, și să-l citățm aci numai pe J. Chailley, timp de 40.000 de ani. Pe măsura revoluției în gîndirea științifică, și implicit în decorul lumii, așa cum îl privim în prezent, trebuia să apară o revoluție și în domeniul muzicii (și caut să exclud orice determinare mecanicistă), iar această revoluție s-a produs. Primul pas a fost deci obiectivizarea ma-

terialului, realizată prin distrugerea înțelesului de tonalitate, înțeles legat, în urma dezvoltării unor convenienţe, de o evident reală proiecţie psihică ; al doilea pas a fost ignorarea formei, dat fiind că materialul este tot timpul legat de formă și încă pe linia conținutului, și să încercăm să ne folosim de o analogie spunînd că ceea ce te inspiră marmura nu te inspiră lutul. Pentru legitimarea acestui drum, trebuia apoi găsit un sprijin exterior — pentru că toate axiomele vechii arte au fost abandonate — un sprijin exterior purtînd în alcătuirea lui de asemenea marca unei realităţi obiective, realitate chemată să înnobileze aceste succesiuni. Noua realitate muzicală trebuia să devină imposibil de pus sub semnul întrebării, să nu fie proprie incertitudinilor subiective și cu atît mai puțin furtunilor psihice. Acest nou factor a fost gîndirea științifică, jocul combinator al cifrelor, mașina de calculat electronică, ordinatorul. Imprecizia s-a transformat în precizie, subiectivul în obiectiv, inefabilul în concret. Muzica, în noile compoziţii, produs al noilor concepţii, s-a transformat, asemeni oricărui principiu de știință, dintr-o realitate temporal-subiectivă, într-o realitate atemporal-obiectivă, dintr-un material creat, într-un material dobîndit ; compozitorul nu mai este obligat — și datorită instrumentelor sale n-ar mai putea s-o facă — spun, compozitorul nu mai este obligat să revină la descrierea fenomenelor psihice ; el redă fenomenele acustice fizice dobîndite, din pluralitatea de lumi sonore posibile, pe baza unei logici matematice cît mai stricte. Muzica devine astfel independentă de om, ca însăși realitatea, iar omul, cu ajutorul mașinilor electronice, vînează lumile sonore așa cum un căutător de aur alege, dintre tonele de steril, metalul căruia îi poate datori existența.

O dată, însă, cu modificarea manierei de a concepe și de a realiza muzica, se schimbă corespunzător și felul reacţiilor publicului. Pentru că la stimuli diferiţi există reacţii diferite. Publicul și chiar specialiștii nu pot reacționa identic la aceste două concepţii de a privi muzica, atît de străine una de alta, nu apar aceleași genuri de aprecieri, același bagaj lingvistic. Pînă și sub aspect sociologic apar modificări. Sala de concert dispare, discul și banda de magnetofon luîndu-i locul. Nu mai trebuie amintit că anumite compoziţii nu există decît pe bandă. Pus în fața acestor noi împrejurări, în fața unor obiecte sonore reale și obiective, omul revine la poziția sa inițială, își redobîndește, înțelepciunea sa anteconștientă, înțelepciunea sa fără cultură, bineînțeles în aria obiectului respectiv, pentru că, în ciuda complexității investite la realizare, muzica respectivă nu pretinde cultură, omul își dobîndește o înțelepciune fără asociaţii cu un anumit trecut de artă (pentru că muzica aceasta reclamă deschis că nu are trecut), o înțelepciune care rezistă prin ea însăși și care primește totul sub semnul realității materiale concrete în care nu este investită conștiință și sensibilitate (cel puțin doi dintre factorii psihici importanți) după cum nu este investită conștiință și sensibilitate în existența cîmpiilor de narcise, primăvara, sau în ochiurile de cristal ale lacurilor glaciare din Făgăraș. E un truism să spunem că natura însăși nu e investită nici cu conștiință, nici cu sensibilitate ; în fața naturii, însă, sau, mai bine spus, în fața indiferenței universale, omul nu-și părăsește propriile sale daruri — și aici să nu ni-l amintim decît pe Pascal — omul proiectează frumos și simetrie, echilibru și finețe, grotesc și tragic, sublim și dureros, acestea nefiind numai categorii estetice cu ajutorul cărora arta ne permite sau nu să fie apreciată — ci realităţi concrete ale vieții noastre psihice căreia — îmi face plăcere să cred — nu-i dorim nici o secundă lipsa conștiinței sau a sensibilității. Aceste realităţi concrete de interpretare a universului apar oriunde, în fiecare dintre spațiile cucerite de puterea omului de a cunoaște — și aceste spații pot fi mult mai numeroase decît spațiile geografic, matematic, chimic, istoric, spații citate la întîmplare. Or, aceste noi realităţi care au, în felul lor, toate atributele naturalului (materialul ; dar un om în sens anatomic ori evoluția ciclurilor solare au mai multă matematică, mai mult joc de montaj, combinatoriu, decît infinit cîteva zeci și sute de mii de piese gen *Metastasis* semnate de Xenakis) aceste obiecte, repet, dotate cu toate atributele naturalității nu pot scăpa și nu pot evita criteriul, natura psihică a fiecăruia dintre noi, natură indiferent de calitatea subiectului, de nivelul lui de cultură sau de ce nu, de dispoziția muzicală, aceste lucrări putîndu-se adresa astfel — dincolo de orice sens pejorativ — și e un gest, să spunem, de umanitate, și afonilor.

În această cursă spre „trezirea omului total" („tout mon but", spune Xenakis) desigur omul ne va spune dacă într-adevăr se trezește. Bineînțeles că în mod formal accept axiomatic că omul, iubitor de muzică, ar fi fost pînă acum „adormit".

Nu încerc să stabilesc analogii simpliste susținînd că dată fiind fantastica dezvoltare a științei, căreia îi sîntem martori, este necesar ca și muzica să urmeze același curs. Influența pe care o are știința asupra muzicii — chiar dacă aceasta își autoproclamă o revoluție proprie — este limitată și indirectă. Limitată pentru că din întreaga arie a științei numai electronica (ca mijloc de producere a sunetului) și calculatorii electronici (pentru conceperea structurilor sonore) au importanță. Indirectă pentru că indiferent de cantitatea de literatură acuzată, Till Eulenspiegel tot muzică e, ceea ce nu e cazul altor poeme simfonice și rămîne de presupus că indiferent de cantitatea de teorie a informației, integrale și multe alte date proprii matematicii, anumite lucrări, dar desigur nu cred că din secolul acesta, vor fi muzică, poate din întîmplare, poate din puterea de selecție într-adevăr genială a unui creator. Diderot spunea : „Arta trebuie să copieze natura în măiestria ei de a-și ascunde esența" și am toate motivele să afirm că nimic nu ne îndreptățește, să credem că esența naturii ar fi numai matematică.

Sinteze bucureștene

Luna iunie, în care canicula pătrunde în sălile de concerte, iar membrii instituțiilor muzicale susțin ultimele manifestări ale stagiunii cu gîndul la concediul apropiat, a oferit totuși în acest an cîteva programe de incontestabil interes, meritînd a fi consemnate într-o privire de ansamblu cu caracter selectiv.

Între conocertele Filarmonicii „George Enescu", poate fi inclus în această categorie simfonicul din 7/8 iunie, datorită prezenței la pupitru a talentatului dirijor clujean Emil Simon și primei audiții a lucrării lui Dumitru Bughici „Dialoguri dramatice". Nu este pentru întîia oară că avem prilejul să-l urmărim pe Emil Simon la București. Atît în fruntea Filarmonicii din Cluj, cît și într-un concert al Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, el s-a impus deopotrivă prin cunoașterea în profunzime a partiturilor prezentate și prin gestica sa suplă, elegantă, deosebit de eficace. Avînd în amintire două din reușitele sale majore — Suita a II-a din „Daphnis și Chloé" de Ravel cu Orchestra Radio și „Petruşka" de Stravinsky cu Filarmonica din Cluj —, am fost bucuroși să constatăm seriozitatea cu care a pregătit lucrarea lui Bughici și subtilitatea pe care a demonstrat-o în dozarea sonorităților unui opus de tinerețe (scris la 22 ani) prea puțin cunoscut al lui Messiaen, „Les offrandes oubliées" impresionant prin fixarea atît de timpurie a caracteristicilor stilistice ale maestrului. Cunoscînd afinitatea dirijorului pentru muzica impresioniștilor francezi, am așteptat cu un deosebit interes piesa finală a programului, „Rapsodia spaniolă" de Ravel, convins că va fi momentul culminant al serii. Din păcate, n-a fost așa, concluzia aceasta impunîndu-se mai cu seamă în urma execuției palide, lipsite de parfum evocator, a părții a III-a (Habanera) și — în majoritate — a părții a IV-a (Feria). Să aparțină oare vina dirijorului sau poate mai degrabă instrumentiștilor Filarmonicii, prea puțin dispuși la eforturi de concentrare după o stagiune obositoare? Între „Dialogurile" lui Dumitru Bughici și piesele lui Messiaen și Ravel a fost introdus Concertul de pian nr. 1 de Ceaikovski, lucrare care-și justifică greu prezența în mijlocul unor creații ale veacului nostru. Înțelegînd preocuparea Filarmonicii de a asigura prezența unui public cît mai numeros prin includerea pe afiș a unor lucrări de largă popularitate, credem totuși că un program de concert al primei orchestre simfonice a țării trebuie să aibă la bază o idee, o concepție, un criteriu unitar de selecționare a pieselor. Obiecția aceasta nu scade cu nimic meritele pianistei Sofia Cosma, solista Concertului de Ceaikovski stăpînă — ca întotdeauna — pe o gamă variată de mijloace expresive.

Noua lucrare a lui Dumitru Bughici, prezentată în cadrul acestui program, va fi desigur analizată mai amplu în coloanele revistei noastre. Ceea ce se poate spune, deocamdată, ca o apreciere generală, este că ea constituie o certă reușită a autorului, care a știut să găsească în muzică un echivalent convingător al versurilor Marianei Dumitrescu, alese ca izvor de inspirație pentru „Dialogurile dramatice". Limbajul dens, urmînd firul unor stări sufletești cu caracter profund evocator, atinge apogeul în dramaticul „Lamento", care suportă cu greu o „Toccată" finală în continuare.

Printre manifestările de incontestabil interes ale Filarmonicii se numără și reluarea integrală, pe parcursul unei singure seri, a celor șase Concerte brandenburgice de Bach, de către orchestra de cameră a instituției sub conducerea lui Mircea Basarab. Față de execuția anterioară a ciclului, s-au realizat fără îndoială unele progrese, în ce privește mai ales omogenitatea ansamblului în ripieno. Este de relevat și aportul întru totul meritoriu al unor soliști ca violoniștii Avy Abramovici și Mihai Constantinescu, flautiștii Nicolae Alexandru și Nicolae Maxim, clavecinistul Helmut Plattner etc. Unele momente, mai ales din concertele nr. 4, 5 și 6, au demonstrat posibilitățile colectivului în ce privește însușirea stilului și finisajul interpretării. Dacă, totuși, satisfacția noastră nu a fost deplină (mai cu seamă relativ la sudarea grupului concertino cu ansamblul și la corectitudinea execuției unor soliști în concertele nr. 1 și 2), aceasta își găsește desigur o explicație în împrejurarea că membrii formației de cameră fac parte din orchestra mare, fiind nevoiți să-și pregătească manifestările paralel cu repetițiile zilnice pentru simfonicele săptămînale. Aplaudînd devotamentul cu care instrumentiștii militează pentru cauza existenței unei orchestre de cameră, nu putem să nu subliniem că prestigiul Bucureștiului ca centru muzical impune existența unei asemenea formații cu caracter permanent, care să se consacre în exclusivitate cultivării bogatului repertoriu aflat la dispoziție în literatura românească și universală a genului. Numai în felul acesta publicul va avea satisfacția să participe la concerte pregătite cu minuțiozitate, permițînd susținerea unei comparații cu orchestrele de cameră consacrate pe plan internațional.

Tot în mijlocul instrumentiștilor Filarmonicii s-a alcătuit și formația de cvartet de coarde care a adoptat titulatura „Philharmonia". După ce, în decursul anilor din urmă, membrii ei (George Nicolescu, Teodor Țincu, Alexandru Todicescu, Ștefan Metz) s-au afirmat adeseori în viața muzicală bucureșteană prin concerte de o frumoasă ținută artistică, sîntem bucuroși să putem consemna o nouă realizare de prestigiu a tînărului ansamblu, prezentarea în primă audiție a lucrării lui Anatol Vieru „Trepte ale tăcerii" pentru cvartet de coarde și percuție, scrisă la cererea fundației americane „Koussevitzky" și interpretată pentru întîia oară în anul acesta la Washington. Ca și în „Odă tăcerii", compusă în aceeași

perioadă, Anatol Vieru își propune să exploreze aci posibilitățile muzicii de a parcurge — trecînd printr-o bogată serie de nuanțe intermediare — drumul de la plinătatea sonoră la tăcerea absolută, considerată ca parte integrantă a fluxului muzical, așa cum golurile sînt concepute de sculptura contemporană ca elemente componente ale materiei organizate, prin dăltuire, într-o formă artistică. Mijloacele de expresie folosite de compozitor, ca și ingeniosul dispozitiv al „tăcerilor" incluse în mod organic în corpul blocurilor de sunete, comportă desigur o analiză aprofundată. Impresia de moment, obținută după o singură audiție în sala de concert, este că Anatol Vieru a reușit, odată mai mult, să-și reînnoiască limbajul, dovedindu-se în măsură să treacă variatele tehnici și procedee ale muzicii contemporane prin filtrul unei personalități de o evidentă originalitate. Succesul demonstrației a fost facilitat prin execuția plină de dăruire a Cvartetului „Philharmonia" — completat cu excelentul percuționist Cornel Huss —, care a știut să descifreze, sub directa îndrumare a compozitorului, sensurile unei lucrări menite să marcheze un moment de seamă în evoluția drumului creator al lui Anatol Vieru.

Concertul de închidere a stagiunii Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii ne-a prilejuit cunoștința cu tînărul dirijor francez Michel Ganot, elev al maeștrilor Jean Fournet și Carl Schuricht. Înzestrat cu o tehnică sigură și cu intuiție muzicală care i-a permis să realizeze o interpretare impecabilă — ca autenticitate stilistică — a Tripticului simfonic de Zeno Vancea, Ganot s-a impus mai ales în uvertura „Carnavalul roman" de Berlioz și într-o serie de pagini ale „Tablourilor dintr-o expoziție" de Musorgski — Ravel, prezentate cu un ascuțit simț al coloritului. Un interes deosebit l-a stîrnit și lucrarea solistică a serii, Concertul pentru trei piane și orchestră în Fa major K.V.242 de Mozart, o creație cvasi-necunoscută a maestrului de la Salzburg, scrisă la vîrsta de 20 de ani. Conceput în mod intenționat pentru a nu ridica dificultăți tehnice de interpretare în fața celor trei soliști cărora le-a fost dedicat (trei doamne din aristocrația austriacă a epocii), Concertul cucerește prin prospețimea și grația invenției melodice, pe care Victoria Ștefănescu, Viorica Diaconu-Zorzor și Suzana Szöreny au știut s-o reliefeze cu o remarcabilă pregnanță.

A treia formație simfonică a Capitalei, Orchestra cinematografiei, a ținut să marcheze și ea, printr-un concert de ținută, închiderea stagiunii. Dedicînd programul, în exclusivitate, muzicii contemporane, dirijorul Constantin Bugeanu a dovedit din nou preocuparea sa pentru reînnoirea repertoriului și pentru lărgirea orizontului muzical al publicului. Ce e drept, Concertul pentru clarinet și orchestră al compozitorului olandez Marius Flothuis, ca și lucrarea „Cele patru temperamente" pentru pian și orchestră de Hindemith, n-au reușit să producă o impresie deosebită, datorită substanței lor muzicale deficitare (în ciuda eforturilor lăudabile depuse de soliștii lucrărilor, clarinetistul Aurelian Octav Popa și pianista Liana Șerbescu). În schimb, au meritat din plin atenția asistenței două opusuri de Stravinski incluse în program, baletul „Agon" și „Movements" pentru pian și orchestră. Scris în perioada 1954—1956, „Agon" lasă să se întrevadă influența exercitată asupra compozitorului, în anii aceia, atît de către muzica preclasică, cît și de curentul dodecafonist, ambele influențe fiind însă subordonate scriiturii orchestrale atît de personale a lui Strawinsky. Tocmai aci, în reliefarea bogăției de colorit orchestral, s-au manifestat și limitele instrumentiștilor formației Cinematografiei, care rămîne — dincolo de bunele intenții ale dirijorului — un colectiv adeseori prea puțin pătruns de acea dorință de neîncetată perfecționare, ce condiționează obținerea unor realizări artistice de înalt nivel. Cealaltă lucrare a lui Stravinsky, compusă în 1959, vădește aceeași orientare ca în „Agon", deși balanța înclină, de această dată, mai mult în direcția asimilării procedeelor serialiste. Solistul, Constantin Ionescu-Vovu, a confirmat încă odată (după succesele obținute în lucrări de Jolivet, Aurel Stroe etc.) afinitatea sa cu muzica contemporană, pentru care vădește o înclinație specială. Dinamic, viguros, precis, el a știut să evoce cu eficiență universul sonor stravinskian.

Luna iunie ne-a prilejuit contactul cu o formație simfonică de unanim recunoscută calitate: Filarmonica din Belgrad. Concertul susținut de oaspeții iugoslavi la Ateneu sub conducerea dirijorului lor permanent Gika Zdravković — bine cunoscut publicului nostru din turneele personale întreprinse în anii trecuți — ne-a edificat de la prima lucrare înscrisă în program, uvertura „Carnavalul roman" de Berlioz, asupra remarcabilelor însușiri ale colectivului. Principalele trăsături ce par a caracteriza arta Filarmonicii belgrădene sînt omogenitatea grupelor instrumentale și precizia atacului, ambele puse în valoare mai cu seamă în Simfonia nr. 5 de Șostakovici, în care contrastele dinamice și dezlănțuirile furtunoase au fost realizate cu o exactitate impresionantă. Este, de altfel, și „punctul forte" al dirijorului Zdravković, excelent animator al orchestrei în momentele de amplă desfășurare a sonorităților și de accentuare a pulsațiilor ritmice. Cu mult interes a fost urmărită și prima audiție a Simfoniei nr. 2 de compozitorul iugoslav Vasilje Mokranjac, o lucrare de largă respirație dramatică, vădind predispoziția autorului pentru folosirea unor mase orchestrale compacte, puse în acțiune cu intenția întreținerii unei atmosfere încărcate de tensiune. Judecînd după simfonia audiată, putem aprecia că Mokranjac stăpînește cu autoritate meșteșugul compoziției și al orchestrației, pe care le pune în slujba unei arte de esență neoromantică, dar vehiculînd un conținut de idei legat de problematica majoră a vieții contemporane.

Din Statele Unite ale Americii ne-a vizitat ansamblul „New York Chamber Soloists", o formație de prim rang, care dispune de o experiență de zece ani. În cursul celor două concerte prezentate în sala Ateneului, cei șapte artiști oaspeți au interpretat lucrări din repertoriul preclasic și clasic, demonstrînd calități solistice și de ansamblu ce țin de domeniul perfecțiunii. În mod deosebit s-au relevat tenorul Charles Bressler, posesorul unui stil impecabil și al unei tehnici vocale impresionante (puse în valoare mai cu seamă în cantata lui Handel „Crudel tiranno amor", de un înalt grad de dificultate), și oboistul

Melvin Kaplan, un adevărat virtuoz al instrumentului său. Programul celor două concerte a cuprins deasemeni și piese de muzică contemporană europeană (Hindemith, Britten) și americană (Wallingford Riegger, Mel Powell), ultimele scrise special pentru „New York Chamber Soloists". Aci, entuziasmul nostru este mai reținut, lucrările respective oferind o imagine palidă a dezvoltării muzicii veacului nostru. Interpreții nu s-au dezmințit însă nici aci, oferind publicului o execuție plină de dăruire, pusă la punct cu o maximă probitate artistică.

E. ELIAN

„Cazul" Samson François

(Însemnări pe marginea recitalului „Debussy" da la Ateneul Român)

Parcă nici un alt pianist nu mi-a sugerat mai spontan sensul adînc al cuvintelor enesciene: „A privi artistul așa cum este, cu defectele și calitățile sale, mi se pare punctul cel mai just de plecare al unei critici oneste".

Într-adevăr, cunoscutul pianist francez ne impune el criteriile cu care să-l apreciem și se refuză clar posibilităților de a-l mula după criteriile noastre. Și aceasta se datorește nu numai personalității sale, ci și discrepanței pe care o produce între stilul său și o anumită obișnuință și practică de concert, caracteristică nouă.

Dar, mai înainte de-a discuta această problemă, să ne referim pe scurt la recital. Un recital întreg Debussy cuprinzînd trei studii, șase preludii, suita bergamască, toccata, „L'isle joyeuse", în afara bisurilor de același autor.

Ne-am apropiat de acest recital cu oarecare teamă. Debussy este atît de caracteristic în omogenitatea sa, încît, totuși, o seară întreagă, nu este cam obositor? Cum se explică atunci atenția atît de susținută a publicului încît „pauza" nu se arată așteptată cu obișnuita grabă, iar întregul recital a apărut atît de scurt?

Lipatti spunea unui elev al său: „Ai descoperit adevărul acestei piese, acum îndrăznește să-l spui cu glas tare și cu credință". Puțini pianiști demonstrează acest lucru ca Samson François. În cîntatul său nu întîlnim nici o „reticență" nici o „manieră", nici o „politețe pianistică".

Mîinile sale par de cauciuc atunci cînd mîngîie pianul, cînd își „scutură" degetele în rafale scînteietoare, sau cînd face salturi de leopard dezlănțuit. Ai impresia unui dirijor care atinge claviatura în timpul gesticii sale. Totul este construit în mare, în sinteză, cu forță de configurare, de strîngere în sensuri a întregului ansamblu sonor al piesei.

Gestul său expresiv, pare eliberat de servituțile inerente adaptării la caracteristicile de manipulare ale claviaturii. Este cînd în extaz, cînd în beatitudine, cînd se prinde într-un iureș de velocitate transcendentală, la care nu renunță, chiar dacă trebuie să plătească tribut unor rebuturi sonore, sau chiar sacrificării de valențe expresive. Și totuși, cît de pregnant ni s-a părut Debussy în omogenitatea stilului său care a cuprins o varietate de fațete atît de structural evidențiate de pianist, încît aveai senzația curgerii unei ape care în același timp este aceeași și totuși mereu alta.

Spuneam la început că atît concepția sa interpretativă cît și modalitatea de a o exprima, intră într-o oarecare discrepanță cu una din caracteristicile școlii noastre de pian și de aceea recitalul pianistului francez, dacă a cucerit în întregime publicul meloman, a creat unor profesioniști nedumeriri și rezerve.

În evoluția noastră istorică, după perioada diletantică a manierismelor salonarde de acum mai bine de jumătate de secol, era firesc, ca un reviriment, să se impună necesitatea respectării textului muzical și acurateței mijloacelor, chiar cu riscul de a deveni — în fapt — scopuri în sine. De aci, un anumit academism, purism, obiectivism sau — mai frumos spus — „sobrietate".

Dar, exagerînd aceste imperative, cît de steril sună acest Debussy executat de disciplinații „căutători de sunet", de care am început să ne cam plictisim.

Prezența — chiar exagerată — a unui curent eliberat de formule artizanale sau artistice ce cultivă cu voluptate îndrăzneala de a se exprima „cu voce tare", uneori pînă la „aventură", pe care l-a reprezentat Samson François, această clară orientare aproape exclusivă spre sinteză, spre configurare, neglijîndu-se parcă voit analiza elementelor componente apar — pe drept cuvînt — șocante.

Dar, cît de necesară, în stadiul evoluției didacticii noastre instrumentale, cu lacune încă în munca de formare și dezvoltare a personalității artistice!

DRAGOȘ TĂNĂSESCU

De la muzica renașterii la creația contemporană

Manifestare revelatoare, pătrunsă încă de elanul și efervescența debutului, concertul de la Dalles al formației vocale „Lyra" a pregătit, se pare, printre „efectele" apariției sale și pe acela al unei revărsări neobișnuite de calități de naturi foarte diferite. Într-adevăr, a demonstra extensia resurselor ansamblului cît și diversitatea însușirilor individuale ale interpreților a prevalat în alcătuirea programului asupra altor criterii, în speță, integritatea spiritului cameral, realizarea unei riguroase linii stilistice, însfîrșit, acea „reperare" a ineditului, definitorie pentru țelurile „experimentale" pe care și le propune formația, aflată sub patronajul unui for de cercetare muzicologică, cum este Sectorul de Istoria Muzicii din cadrul Institutului de Istoria Artei al Academiei. Aten-

ția insuficientă acordată acestor din urmă deziderate a determinat concesionarea întregii părți de mijloc a concertului ariilor preclasice (Bach, Händel, Caldara, Gluck etc.), prilejuind, într-adevăr, remarcabile performanțe solistice (sînt de citat în acest sens Daniela Iordănescu, Mirella Petrescu, Eduard Tumangeanian, Monica Ranetescu, cuplul voce-flaut Catrinel Papadopol-Virgil Frîncu) dar umbrind interesanta bipolaritate : muzică din Renaștere — muzică românească contemporană, la care ar fi fost de dorit să se reducă desfășurarea programului.

A fost de altfel singura discordanță, meritînd a fi discutată, a concertului. Excelența unei îndrumări (aparținînd Octaviei Noaghea) care pune în egală măsură accentul pe eficiența emisiunii vocale, pe disciplina intonației, dozajelor, frazării, dinamicii, pe respectul textului muzical, a menținut fără excepție la apreciabilă înălțime ținuta profesională a interpreților ; micile ansambluri renascentiste — în majoritate lucrări puțin cunoscute — au beneficiat în consecință de o redare autentică, încă sporită prin aportul sensibil al instrumentiștilor (Nicolae Moroaica, vioară, Aurel Niculescu, violoncel). O mențiune specială timbrului vocal de o frapantă și fermecătoare „ingenuitate" (un timbru „de epocă", am spune) al Catiniței Demetriu, însușire care s-a impus în ciuda ușoarei indispoziții vocale a cîntăreței.

Primele audiții de muzică românească s-au aliniat preocupării constante în această direcție a formației „Lyra". Parte din ele au consolidat sau condus spre concentrare și rafinare date ale componisticii unor autori consacrați în genul muzicii vocale de cameră. Madrigalul pentru trei voci femenine „Tîlcuri" de Doru Popovici (executat de Catrinel Papadopol, Daniela Iordănescu și Monica Ranetescu) și „Cîntec în doi" de Tudor Ciortea (interpreți : Daniela Iordănescu, Eduard Tumageanian — voci, Aurel Niculescu violoncel, Virgil Frîncu flaut), ambele pe versuri de Lucian Blaga, transpun în climate familiare ; primul, în sfera contrapunctului și declamației modale, revăzute, s-ar părea, în spiritul alternanțelor heterofonie-omofonie din folclor ; cel de al doilea, într-o ambianță timbrală consecvent cultivată de compozitor, în care, de data aceasta, o anumită rigoare domină modul de exprimare, elaborata urzeală camerală, imprimînd o notă de austeritate liricii compozitorului.

Lucrările „Ritual pentru setea pămîntului" de Myriam Marbé și „La moartea lui Ștefan cel Mare" de Hary Brauner au solicitat întreaga „echipă" de interpreți vocali dar mai ales capacitatea acestora de adaptare la noi exigențe rezultînd din situarea muzicii în contextul unor modalități de reprezentare artistică cu funcții convergente. Fondul ancestral al muzicii populare românești este în ambele cazuri generator de sugestii. Modelul sincretic al cîntecului ritual și permanentele incidențe pe care le comportă între elementul fix, canonizat și manifestarea artistică spontană, provocată de intensitatea participării dictează compozitoarei Myriam Marbé o soluție eficientă întocmai sensul scontat al instaurării unei tensiuni stimulatoare — vecină cu starea de creație —, prin angajarea interpreților (și în mod potențial, a asistenței) în fluxul dens al impulsurilor venite pe toate căile (muzicale, actoricești, plastice, coregrafice). O referire mai directă, nu atît la prototipul ei folcloric, bocetul, cît mai ales la universul muzical și al sensibilității populare înfățișează lamentația compusă de Hary Brauner parțial pe versuri de St. O. Iosif. Antifonii, tulburătoare intonări netemperate și „pînze" sonore indefinite, alcătuite prin amestecul debitului cîntat cu cel vorbit al tînguirii (sintetizare a specificului mod de „a te cînta după mort"), chiar și clar desenatele reveniri ale unor motive cvasi-citate, toate, apropiate de fizionomia și expresivitatea lor primară, refac, sub imperiul sincerității maxime a sentimentului care le generează, drumul spre izvoarele însești ale acestei expresivități.

Întruchipări ale unor viziuni sensibil diferite, cele două ultime lucrări din programul concertului prelungesc totuși împreună linia acelora — nu de mult inaugurate în muzica tinerei generații — care tind, în numele unei estetici integratoare, contrară circumscrierii fenomenului muzical, spre realizarea fuziunii, în formula „spectacolului total", a condiției creatorului cu cea a interpretului și cea a auditorului.

CLEMANSA FIRCA

Iași

La reușita oricărei stagiuni, deci și a unei stagiuni simfonice, elementului organizare îi revine un rol extrem de important, iar eficiența contribuției sale crește cu mult mai mult atunci cînd prezența sa o întîlnește pe aceea a competenței și seriozității profesionale. Se discută intens — practic, din păcate, se realizează mult mai puțin — despre problema alegerii repertoriului, problemă cheie în a cărei rezolvare, colectivul artistic al oricărei instituții de cultură, ar trebui să pornească întotdeauna de la exigențele criteriului valoric, exigențe, la rîndul lor, îmbinate armonios cu posibilitățile interpretative proprii fiecărui colectiv în parte. O dată stabilit, acest repertoriu, necesită însă o planificare, în cadrul stagiunii, pe date, pe concerte, capabilă să asigure timp suficient de pregătire fiecărui program, planificare, care să evite, prin urmare, domnia hazardului, a întîmplării din cadrul actului interpretativ.

Desigur, oricît de riguroasă ar fi organizarea, imprevizibilul își cere și el dreptul, numai că acest drept ar trebui cît mai mult redus și în nici un caz ajutat, așa cum se pare că reușește pînă la urmă să o facă. în primul rînd, instituția noastră de impresariat OSTA. Trecînd peste valoarea îndoielnică, în general,

a oaspeților prezenți (stagiunea trecută cu excepția unui Ciccolini, Baschirov, Fournier sau Samson François a adus mai mult nume ce rar ne-au lăsat să descoperim talentul autentic), nerespectarea în majoritate a contractelor semnate a creat perturbări în cadrul filarmonicilor din întreaga țară : trebuiau schimbate la repezeală programe, solicitați alți dirijori, alți interpreți și în consecință un concert de o discutabilă ținută artistică. Nu este nici cazul, dar mai ales, nici scopul prezentelor rînduri de a continua această temă. Totuși ne întrebăm — pentru a cîta oară — cînd anume se va hotărî OSTA să devină pentru filarmonici, și în general pentru colectivele noastre muzicale o adevărată instituție de impresariat ?

Cu atît mai condamnabil însă, cînd acel imprevizibil de care aminteam mai sus este stimulat și de forțele interne ale unei instituții. În acest sens, Filarmonica de Stat Moldova din Iași a reușit să-mi ofere prin concertul său de închidere a stagiunii, posibilitatea unor regretabile deducții. Cum s-ar putea de pildă explica faptul, că atît data închiderii stagiunii, cît și programul, ce urma să fie prezentat cu acest prilej, au fost fixate doar aproximativ cu 2 săptămîni înainte de concert ? Mai mult, cu numai cîteva zile înaintea execuției publice, programul a suferit intervenții, care pe deasupra au stînjenit armonia alcătuirii inițiale. Simfoniettei de Spătărelu, Concertului de Boccherini, avîndu-l ca solist pe renumitul nostru violoncelist Radu Aldulescu, și Suitei Pasărea de foc de Stravinski li s-a adăugat, în consecință, o arie din Opera Samson și Dalila de Saint Saens și o arie din opera Don Carlos de Verdi. Solista care urma să le interpreteze, Viorica Cortez-Guguianu, are calități vocale recunoscute pe plan internațional. Deși, întru totul de acord cu valoarea artistică a interpretei, nu putem să nu ne întrebăm dacă ariile menționate și-au găsit locul potrivit într-un program ca cel amintit mai sus ? Probleme administrative, cum ar fi „îndeplinirea normei", credem că-și pot găsi rezolvarea și într-un mod care să nu contravină logicii artistice, sau ale celor mai elementare legi de estetică. Concesiile făcute din comoditate, din indiferență organizatorică în dauna noțiunii de „artă" nu pot decît stînjeni reușita activității desfășurate de colectivele instituției respective, îndepărtînd totodată pe spectatori de sala de concert sau îndrumîndu-le pe o cale greșită gustul estetic. Dar pentru a nu mai insista asupra acestui subiect ce poate suscita comentarii la nesfîrșit, mă mulțumesc să sugerez doar, celor în cauză din cadrul Filarmonicii Moldova, necesitatea de a medita asupra celor arătate mai sus, cu atît mai mult cu cît asemenea aspecte apar ca evidente obstacole în fața unei competențe profesionale pe care orchestra Filarmonicii ieșene ne-a dovedit-o prin concertul său din seara zilei de 21 iunie.

Sub bagheta dirijorului Ion Baciu și avîndu-i ca soliști pe violoncelistul Radu Aldulescu și mezzosoprana Viorica Cortez-Guguianu, simfonicul s-a bucurat de o caldă apreciere din partea publicului.

Deschiderea programului a fost făcută cu Simonietta de Vasile Spătărelu, un talentat compozitor ieșan, pentru care anii de studenție în cadrul conservatorului Ciprian Porumbescu sînt încă vii. Lucrare terminată în 1964, Simfonietta — după cum ne mărturisește autorul — se axează în primul rînd pe preocupări de natură orchestrală. Compozitorul caută permanent găsirea de noi soluții în folosirea și îmbinarea familiilor instrumentale, timbrul individual fiind mult întrebuințat pe parcursul lucrării prin intervenții solistice cărora li se conferă un important rol în prezentarea și prelucrarea materialului tematic. Pornind de la un limbaj rezultat din cercetări în domeniul cîntecului popular, discursul muzical al Simfoniettei urmărește în desfășurarea sa din punct de vedere structural, o îmbinare a formelor clasice omofone (sonată, — prima parte, Scherzo — partea a — II-a) cu forme tradiționale polifonice (Preludiu — partea a-III-a, Fugă — partea a-IV-a). Aducînd Preludiului intonațiile ideii secundare apărute în partea I, împrumutînd fugii ritmurile de dans ale părții a-II-a, compozitorul dăruiește astfel lucrării o armonioasă unitate ciclică. Din punct de vedere emoțional, Simfonietta se oprește îndeosebi asupra stărilor liric-contemplativ și vigurozitate dinamică. Aș ține totuși să subliniez că din întreaga piesă, cea mai realizată mi s-a părut partea a III-a ; există aici o intensitate, o tensiune emoțională pregătită și rezolvată componistic cu mult simț dramatic și pe care interpretarea din seara amintită a valorificat-o într-un mod cu totul impresionant. Inspirată și frumos închegată artistic, Simfonietta de Vasile Spătărelu, deși lucrare de diplomă, ne lasă să presupunem cu ușurință acea continuă ascensiune, pe care orice creator și-o dorește în drumul împlinirii sale profesionale.

Programul a continuat cu Concertul în Si bemol major pentru violoncel și orchestră de Luigi Bocherini care ne-a oferit — pentru a nu știu cîta oară — revelația acelui autentic artist, interpret de renume și cercetător neobosit, care este Radu Aldulescu. Referitor la ultima afirmație se impun, de data aceasta, cîteva precizări. Lucrarea, pe care o cunoșteam pînă nu de mult sub titlul de Concertul în Si bemol major pentru violoncel și orchestră de Luigi Bocherini, reprezenta de fapt o versiune a unui muzician din Dresda pe nume : Grützmacher. În anul 1948 elvețianul Richard Sturzeneger descoperă însă în biblioteca de stat saxonă din Dresda manuscrisul concertului, prin a cărui cercetare, el reușește să înlăture prezența acelor episoade de tutti orchestral arbitrar transcrise, să introducă adevărata partea a-II-a a lucrării — Andantele cîntat pînă acum aparținînd de fapt altui concert de Bocherini —, să restabilească lungimea și structura secțiunilor conform originalului.

Această autentică partitură atît de recent reconstituită, se grăbește Radu Aldulescu s-o înfățișeze publicului nostru prin concertele sale din ultimele luni ale stagiunii de la București, Cluj sau Iași. Este o muncă de informare promptă și exactă a spectatorului, cu care nu ne întîlnim pentru prima oară în cadrul activității sale artistice.

Cît despre interpretarea propriu-zisă.... rînd pe rînd, virtuozul de o abilitate tehnică uimitoare și muzicianul de înaltă clasă (sensibil la cele mai mici subtilități ascunse de discursul muzical) se descoperă și se unesc în dăruiri artistice copleșitoare. Puterea de transmitere emoțională a execuției sale devine un

conștiincios și sincer mesager al noțiunii de „artă" în sufletul ascultătorului ; și am simțit acest lucru o dată în plus audiind acea „rugăciune" de Bach oferită de violoncelist la cererea publicului.

În fine, după ariile interpretate de mezzosoprana Viorica Cortez-Guguianu, ale cărei calități vocale și interpretative au mai fost subliniate de prezenta cronică — o frumoasă culoare timbrală, un glas mare și ca întindere și ca intensitate, o execuție de o deosebită muzicalitate și expresivitate — simfonicul serii s-a încheiat cu suita Pasărea de foc de Igor Stravinski. A fost lucrarea care a oferit atît orchestrei cît și dirijorului posibilitatea valorificării depline a disponibilităților, a resurselor interpretative.

Nivelul actual al orchestrei simfonice ieșene — compartimente instrumentale de inegală valoare, cvartetul de coarde situîndu-se din punct de vedere calitativ, în urma partitelor de suflători (alămuri și lemne) sau percuție — îngăduie formației mai puține șanse de reușită, în interpretarea literaturii preclasice sau clasice. Acea transparență sonoră, acea mlădiere elegantă a temelor baroce sau rococo apar dificil de realizat pentru o orchestră la care grupul violinelor nu și-au cucerit încă fluiditatea, căldura, sau expresivitatea cîntului. Demonstrativă în acest sens a fost executarea acompaniamentului la concertul de Bocherini, ce a părut ca o ștearsă punte de legătură între două realizări interpretative indiscutabile : Simfonietta de Spătărelu și Suita Pasărea de foc de Stravinski. La pupitru, Ion Baciu.

Soliditatea pregătirii de specialitate ce vine în sprijinul unui autentic talent dirijoral și muzical, îi asigură artistului o totală siguranță în confruntarea cu orice partitură aparținînd genului simfonic, siguranță pe care de data aceasta am recunoscut-o, după cum arătam mai sus, într-un program, stilistic orientat, îndeosebi spre repertoriul contemporan. Cunoașterea aprofundată a materialului muzical din toate punctele de vedere, tehnica profesională de care dispune, forța temperamentală și subtilitatea nervului ritmic, vitalitatea și spontaneitatea dăruirii în interpretare, converg armonios în conturarea unei personalități dirijorale, capabilă să stăpînească cu autoritate aparatul orchestral și publicul. Artistul captivează atenția instrumentiștilor, printr-o continuă solicitare și transmitere tensională, mereu nouă, mereu reîmprospătată. Nu sînt deloc exagerări, și pentru cel ce a ascultat de pildă suita Pasărea de foc în concertul amintit, apare clar ideea că pentru Ion Baciu, execuția este un act de creație rezultat al împletirii între rigurozitatea pregătirii anterioare și inspirația artistică de moment, un act de creație în care originalitatea, personalitatea muzicianului, trebuie să intervină cu întreaga sa capacitate.

Toate acestea, la care aș adăuga, energia, puterea de muncă a lui Ion Baciu, sînt calități care-mi dau convingerea că o perioadă intensă de lucru cu formația, pe o desfășurare în timp, mai îndelungată, ar contribui cu multă eficiență la atingerea acelui nivel interpretativ pe care îl reclamă ca pe o necesitate, orchestrei filarmonicii ieșene, marea tradiție artistică a orașului.

TEODORA ALBESCU

Galați

Luna iulie a debutat cu zile de foc.

Termometrul urcă și iar urcă...

Sfîrșit de stagiune la Galați. Cetatea de oțel de pe malurile Dunării se află în plină efervescență. Pe stradă nu vezi nici umbră de om. Dar, somnul este doar aparent. Dacă te apropii de clădirea teatrului... mișcare, grabă, nervozitate : ca într-un stup de albine.

Ce se întîmplă ?

Afișe mari, cît peretele zidului, ne lămuresc : orchestra simfonică din localitate anunță un concert extraordinar, cu participarea corului, nou înființat, a două formații de cameră, conduse fiind de patru dirijori — da, da ați citit bine, patru, nu este o greșeală de tipar — și, în plus, își va da concursul renumita cîntăreață, Elena Cernei.

Programul ?

La fel de amestecat : coruri a capella de Kiriac, Gevaert, Mendelssohn-Bartholdy, Vasile Popovici și Gavril Musicescu, un divertisment pentru suflători de Haydn, o parte din septetul de Beethoven, Rapsodia I-a de Enescu, Preludiile de Liszt, la care se adaugă arii din operele „Carmen", „Mignon", „Samson și Dalilla".

Dați-ne voie, vă rugăm, să fim sceptici. Dacă cineva afirma înaintea concertului, că sala va fi plină pînă la refuz... rîdeam.

Și totuși, a fost plină.

Munca insistentă, plină de abnegație a inimosului director Nicolae Meiroșu a dat roade. Intenția sa de a prezenta publicului gălățean, în ultimul concert al stagiunii, o mică panoramă a muncii, dusă în timpul anului în cadrul orchestrei simfonice, a fost grăitoare. Concertul a reușit să demonstreze un lucru : la Galați se muncește cu rîvnă pentru interpretări din ce în ce mai finisate.

Totodată se duce o permanentă luptă pentru atragerea publicului. Și auditoriul apreciază această „curtoazie" cu... o prezență numeroasă în sala de concert. Lucru remarcabil, mai cu seamă astăzi cînd, mai toate orchestrele din țară, chiar și cele din capitală, duc lipsă acută de public.

Nu recomandăm formele încercate, deocamdată cu succes, de către gălățeni, ci vrem să arătăm doar că trebuie făcut ceva. Ce anume ? Asta depinde de fiecare director, fiecare orchestră și dirijor în parte. Ei vor găsi forme eficiente, specifice, legate de tradiția muzicală din orașul respectiv.

Despre concertul în sine ?

Corul este încă tînăr. La prima lui apariție, desigur, doar i se pot întrezări posibilitățile, pe care, sîntem siguri, le are. Piesele românești „Morarul" de D. G. Kiriac, „Sara pe deal" de Vasile Popovici, „Dor, dorule" și „Stăncuța" de G. Musicescu au fost interpretate cu multă dezinvoltură, precizie ritmică, simț stilistic. Am remarcat în special sopranele și bașii, cu voci frumoase, bine timbrate. Partidele de alto și tenor, numeric desavantajate, ar trebui întărite. Dar, acest lucru se va remania pe parcurs.

Nicolae Meiroşu, tînăr şi el, are o primă calitate, fără de care nu se poate face muzică : este entuziasmat, are încredere fermă în viitorul corului, este plin de energie, un pedagog bun. Acolo unde, datorită neexperienţei corului, se iveşte nesiguranţă, o învinge cu temperamentul lui tineresc. Se preocupă de sonoritate, de dicţiune, culoare. Dacă corul va continua să lucreze în maniera de pînă acum, Galaţii vor dispune în curînd de un ansamblu de prestigiu.

Cele două formaţii care au prezentat muzică de cameră — cvintetul de suflători şi un septet compus din vioară, violă, violoncel, contrabas, clarinet, fagot şi corn — au dat tot ce au putut. S-a cîntat avîntat, cu pasiune. Ce importanţă are faptul că avem rezerve din punct de vedere stilistic ? Important este că membrii orchestrei fac muzică de cameră. Progresînd fiecare în parte, vor aduce un aport substanţial în cadrul orchestrei, iar întregul ansamblu va cîştiga.

Despre cei trei dirijori de orchestră putem spune doar lucruri bune. De altfel, este greu de apreciat un artist în urma interpretării unei singure piese şi aceasta încă mică, care face parte, probabil, din repertoriul permanent al orchestrei.

Alecu Sfetcu a prezentat Rapsodia I-a de Enescu într-un mod convingător, muzicalmente frumos realizat, judicios nuanţat.

„Preludiile" de Liszt au fost tîlmăcite de Ury Schmidt într-o manieră care lasă să se întrevadă adevăratele posibilităţi ale acestui dirijor. Gestică precisă, întotdeauna adecvată, un ritm extrem de pregnant, clar, simţ dezvoltat pentru nuanţe, capacitate de a construi o lucrare sînt doar cîteva trăsături observate cu ocazia acestui concert.

Silviu Zavulovici s-a dovedit un acompaniator de primă clasă. Mereu atent, maleabil, prompt la orice intervenţie, cu o gestică lapidară (dirijorul nu foloseşte baghetă), dar extrem de expresivă şi eficace, el a secundat-o admirabil pe Elena Cernei. Ariile interpretate de cunoscuta cîntăreaţă au constituit punctul central şi totodată cel de atracţie al programului. Cîntul ei a plăcut mult, declanşînd ropote de aplauze.

ANDREAS PORFETYE

My fair lady

Legenda antică a sculptorului celibatar Pygmalion care s-a îndrăgostit de creaţia sa, statuia în fildeş a nimfei Galatheea, a inspirat pe J. Ph. Rameau şi Coignet să creeze opere, pe Lefebore să creeze un balet, pe Fr. v. Supée să creeze opereta Frumoasa Galatheea iar pe Bernard Schaw, comedia Pygmalion.

„My fair lady" (Frumoasa mea doamnă"), recenta premieră a Teatrului de Operetă — muzica de Frederik Löwe, libretul de Alan Jay Lerner — după celebra comedie a lui Bernard Schaw şi filmul lui Gabriel Pascal, a produs un interes deosebit în lumea muzicală a capitalei fiind primită de public cu o satisfacţie unanimă, rar întîlnită în sălile de spectacol.

În ultimul deceniu, „My fair lady" s-a bucurat şi se bucură încă pe scenele teatrelor din întreaga lume de un succes enorm, constituind un adevărat triumf pentru un nou tip al genului operetei numit „musical".

Care este noul şi secretul succesului acestui „musical" ? Înlăturîndu-se formulele şi şabloanele convenţionale se pune un accent deosebit pe alegerea subiectului lucrării (în speţă s-a apelat la o lucrare consacrată a lui Schaw) şi pe adîncirea dramaturgiei. Proza dramatică, arta actoricească şi cea coregrafică au roluri preponderente. Cîntăreţilor li se cer deci şi însuşiri de actori şi dansator. S-a renunţat la finalul obişnuit, operetistic în care „toată lumea cîntă şi dansează", ceea ce echivala de multe ori cu o concesie făcută lipsei de gust a unei părţi a publicului ; „My fair lady" nu are un final — propriu-zis — nu are nelipsitul „happyend". Chiar „nemuritorul" vals din creaţiile lui Offenbach şi Strauss şi-a pierdut atotputernicia. El este înlocuit cu melodii cursive şi accesibile, dansuri moderne, care au ca element esenţial o varietate ritmică ce le imprimă vigoare şi optimism. Înveşmîntarea armoniei şi orchestraţiei este intens colorată. Totul, muzică, dans, acţiune se desfăşoară „şnur" iar în scurtele pauze, necesitatea de schimbări de decor şi costume, interludii orchestrale popularizează melodiile şi dansurile din scenele precedente sau anticipează pe cele ce vor urma. Se menţine tradiţia operetei clasice în ceea ce priveşte umorul îmbinat cu şarja şi critica socială adresată unor moravuri şi mentalităţi învechite. Se pare chiar că sfîrcul biciului satiric ustură şi mai mult iar belşugul de sare şi piper dă o aciditate şi mai mare textului.

În Pygmalion-ul său, din legenda veche Bernard Schaw nu a păstrat decît mitul antic al dragostei creatorului pentru opera sa, de care este silit să se despartă. A creiat însă o nouă acţiune dramatică actualizată, în care angrenează tipuri din diverse straturi sociale ale Londrei. Autorii operetei „My fair Lady" au reprodus cu fidelitate pagini întregi din comedia lui Schaw, păstrîndu-i valoarea autenticităţii şi — mai ales — umorul inegalabil al celebrului scriitor. Inovaţiile, destul de bine încorporate în ansamblu, au fost necesitate de stilul modern al melodiilor. Acum celibatarul Pygmalion devine profesorul de fonetică Higgins iar creaţia sa este Eliza, o tînără vînzătoare de flori. Această fată, de o incultură, aproape sălbatică, îşi duce viaţa laolaltă cu o lume interlopă, de hamali, oameni fără căpătîi, beţivi şi trîndavi. Eliza vorbeşte uneori monosilabic prin ţipete sau inflexiuni sonore animalice. Fiind un caz deosebit, profesorul Higgins se angajează ca în şase luni să transforme pe Eliza într-o adevărată lady şi să o prezinte la balul curţii. Higgins reuşeşte dar celibatarul plăteşte acest succes cu preţul unui profund ataşament faţă de Eliza, de care se desprinde foare greu.

Să te transformi pe parcursul a două acte, dintr-o sălbatică în zdrenţe, ciufulită şi murdară, cu un vocabular şi o ţinută de mahala londoneză, într-o „frumoasă doamnă" pe care prinţul moştenitor s-o aleagă pentru deschiderea balului, iată un rol extrem de dificil. El solicită, în afară de calităţile unei cîntăreţe

de operetă și un mare talent actoricesc care să includă excepționale însușiri de trăire și substituiesc în personaj și acea putere de a transmite spectatorilor sensul adînc al gîndirii și simțirii lui. Surpriza a fost aproape uluitoare cînd am constatat că tînăra cîntăreață Cleopatra Melidoneanu întrunește aceste remarcabile calități. Cu o covîrșitoare forță de expresie, interpreta Elizei ne-a convins că în adevăr profesorul Higgins a putut realiza această metamorfoză. Îndrumată cu perseverență și competență de regizorul spectacolului — Ion Dacian, — interpreta ne-a lăsat să întrevedem încă din primele scene un filon ascuns de inteligență și moralitate. O gradație lentă, judicioasă, ascendentă din secvență în secvență, a dat transformării Elizei aspectul verosimilului pe care spectatorii o așteptau ca pe ceva firesc. Așa se explică explozia de aplauze cu care este întîmpinată Cleopatra Melidoneanu (care are și o prezență scenică agreabilă), cînd apare în rochia de bal. Obiecțiunile ce i s-ar putea aduce că în finalul operetei a cîntat alb, deschis iar acutele nu au avut strălucirea și claritatea necesară, sînt în parte, motivate de oboseala produsă de țipetele și stridențele cerute în scenele precedente. Dar aceste amănunte nu pot micșora valoarea creației artistei.

În profesorul Higgins, deși rolul se deosebește radical de tot ce a creat pînă azi Ion Dacian apreciatul artist a valorificat experiența sa de actor și cîntăreț de peste treizeci de ani de artă, imprimînd profesorului de fonetică — omniprezent în cînt și proză de-alungul acțiunii o alură serioasă dar plină de savoare. Suplu și elegant, în continuă mișcare, Ion Dacian *a* radiat prospețime, tinerețe și o vervă cuceritoare. Dar în acest spectacol Ion Dacian a îndeplinit și rolul de regizor. Încadrînd spectacolul, nou sub multe aspecte, în coordonatele exigențelor artei moderne, regizorul a servit deopotrivă atît satira și umorul lui Bernard Schaw cît și muzica lui Fr. Löwe.

Rafinatul simț al scenei l-a ajutat să descopere și să-și asigure colaborarea tînărului coregraf englez Michel Boyle, atît de necesară realizării unui balet modern și a unei noi mișcări scenice. Michel Boyle a îndrumat corpul de balet, pe soliști, interpreți și corul să-și apropie noi rezolvări în aceste probleme. Încadrat cu fidelitate muzicii și prozei, sub „bagheta" lui Boyle totul devine ritm, vibrație, lumină și viață. Scenele-tablou de la deschiderea și din finalul spectacolului, cea din fața Covent Garden-ului, ca și ansamblul de spectatori de la hipodrom (cu o evoluție sincronizată în care, totuși, fiecare component are o personalitate), sînt tot atîtea momente reușite ale spectacolului.

Am mai putut aprecia creațiile cîntăreților Dușan Bugarin și Nelu Marinescu (cu deosebire a primului) în cuplul celor doi apași, în care dansul lor comic, cu unele elemente de virtuozitate, a produs admirația sălii. Dintr-o lungă dar aleasă distribuție menționăm pe Nae Roman (Adolf, tatăl Elizei) înfățișînd un bețiv plin de duh, care debitează o filozofie proprie ; George Groner (colonelul Piekering) într-un rol care deși nu-i reliefează toate posibilitățile, îi prilejuiește exteriorizarea unui umor sec, comunicativ ; Eugen Fînățeanu (tînărul prostănac Freddy) Tamara Buciuceanu (doamna Pearce), Denise Vrancea (doamna Higgins-mama), Mia Chirulescu, Dia Panaitescu, Petre Petrov, Ion Dinu, Petre Teodoru, Eugen Savopol, Corina Bărbulescu etc.

Prezența lui Michel Boyle s-a făcut adînc simțită în evoluția întregului corp de balet care ne-a demonstrat cît de variată și grăitoare poate fi expresia coregrafică competent îndrumată.

Dirijorul Liviu Cavassi a condus orchestra, impulsionînd eficient și ansamblul vocal de pe scenă.

Corul bine pregătit de maeștrii C. Rădulescu și Florin Sămărescu, decorurile (Stefan Norcis) și costumele (Elena Agapie-Stancu), corespunzătoare stilului și scenografiei moderne, ca și meșteșugita traducere și adaptare a lui V. Timuș și Nicușor Constantinescu au adus o substanțială contribuție la elevata ținută a premierei.

AL. COLFESCU

Recital

...Adriana Anca

Din afișul manifestărilor Ateneului, programul care a reunit într-o singură seară în sala Studio un recital de harpă și unul vocal, a reținut atenția iubitorilor muzicii de cameră prin varietatea titlurilor și acurateța interpretărilor a doi debutanți în viața de concert a Capitalei.

Prima parte a programului a prilejuit harpistei Adriana Anca demonstrarea stăpînirii instrumentului, prin etalarea posibilităților sale de agilitate și prin diversitatea de nuanțe. Alăturînd piese specifice harpei prin folosirea elementelor de virtuozitate ce le conțin, cum sînt „Tema cu variațiuni" de Marțian Negrea, primele două din cele „Trei studii pentru harpă" de Eric Schmidt și „Fantezia pentru harpă", op. I de Cesare Galeotti, interpreta a parcurs cu ușurință complicatele partituri, dovedind mînuirea ușoară a pedalelor și treceri aeriene peste pasajele ornamentale. Sonata pentru harpă de Paul Hindemith — lucrare de proporție prin conținutul ei tematic și

arsenalul mijloacelor de expresie de care uzează — a găsit în interpretă o adevărată tălmăcitoare atît a pretențiilor tehnice, trecute cu siguranță și brio (în părțile I și II) cît și o sensibilă ilustratoare a pasajelor lirice, de cantilenă (în partea a treia a Sonatei ca și în studiul „Lento" de Schmidt). Abordarea într-un singur program a patru lucrări numai din repertoriul contemporan — renunțînd exclusiv la unele piese cunoscute de succes din literatura obișnuită de concert a acestui instrument — ca și conștiinciozitatea cu care au fost pregătite și redate, o recomandă pe tînăra susținătoare a recitalului de harpă ca un element cu frumoase promisiuni în viitorul său solistic.

Partea a doua a programului a fost susținută de un alt tînăr interpret — basul Ștefan Teodorescu. Atacînd cu curaj un repertoriu bogat ilustrat cu lieduri și arii din opere, solista și-a luat sarcina grea de a prezenta o varietate stilistică, pornind de la lieduri de Schubert și Schumann, prin arii de operă de Verdi, Halevy și Borodin și ajungînd la creații pentru voce și pian mai contemporane, cum ar fi cele de Mahler, Rahmaninov, Paul Constantinescu și Pascal Bentoiu. Desigur, specificul actual al vocii și manierii sale de cînt, îl recomandă ca un evident interpret de lied, interiorizat, cu o voce frumos timbrată și bine dozată ca intensități și culoare. „Der Doppelgänger" de Schubert și „Es treibt mich hin, es treibt mich her" de Schumann și-au găsit o deplină ilustrare a imaginilor dramatice și meditative, caracteristice celor doi romantici, continuată apoi prin liedul lui Mahler „Erinnerung". Autenticitatea și delicata zugrăvire a tematismului muzical le-am găsit și în cele două chanson-uri de Flégier (Cornul) și Saint-Säens (La cloche), unde poezia textului a fost subliniată cu fină și profundă înțelegere, amintind ascultătorilor interpretările mult apreciatului Nicolae Secăreanu, al cărui exemplu Ștefan Teodorescu și l-a apropiat în redarea acestor lucrări franceze, ca și în „Visul" de Rahmaninov.

Arii de încercare pentru bas, cele trei fragmente din operele „Simone Boccanegra", „Kneazul Igor" și „Ebreea" au dezvăluit aptitudinile vocal-actoricești, intuite în lieduri, depășindu-le și ajungînd la proporțiile necesare unui viitor cîntăreț de operă, care promite a fi Ștefan Teodorescu. Deși culoarea vocală de bas cantabil a fost mai apropiată ariilor de Verdi și Halevy, solistul a cîntat aria lui Konceak cu egalitate în toate registrele, cu vocea suficient de timbrată și în grav. Modul în care au fost redate aceste arii indică în tînărul cîntăreț un virtual actor de scenă, ce stăpînește cuvintele ca mijloc de expresie esențial al frazării muzicale. Acest lucru a fost dovedit apoi cu și mai multă forță de convingere în cele două lucrări românești incluse în program — „Închinare" de Paul Constantinescu, și, mai cu seamă, „Gelozia" de Pascal Bentoiu.

Bucurîndu-se de aportul acompaniamentului prompt și nuanțat al pianistului Jean Lucaci, recitalul prezentat de basul Ștefan Teodorescu s-a remarcat ca o reușită, oferind împreună cu recitalul de harpă, o seară de muzică de cameră interesantă și edificatoare pentru afirmarea unor tinere talente.

ȘTEFAN BONEA

Ștefan Teodorescu

Ceata lui Pițigoi

Așa se intitula deunăzi, o reușită emisiune distractiv-instructiv-muzicală (de ce oare televiziunea este atît de puțin darnică cu cei mai mici în ceea ce privește emisiunile muzicale ?) prezentată de grupa I (vioară) a preșcolarilor de la Liceul de Muzică Nr. 1 din Capitală, grupă condusă și îndrumată de prof. Elena Schmitzer.

Totul pornește simplu de la o temă firească, așa cum face adesea la clasă inimoasa profesoară a cărei activitate pedagogică se măsoară în peste 4 decenii, care și-a închinat toți acești ani în mare parte educării cu grijă părintească a celei mai fragede părți a talentului muzical — învățăcelul preșcolar. Chipurile „dispăruse o păpușică... care cîntă". De aci încep adevărate peripeții... muzicale, „gîgîlicile" pornesc aprig în căutarea ei, trecînd cu cîntec și voie bună peste toate barierele ivite în cale : grădinari și grădinărese, vînători și pescari, tîmplari, bucătari și ciobănași etc. tot atîtea motive de însăilare a unor scurte „șezători" muzicale în care au fost prelucrate sau preluate cîntecele ce aparțin autoarei „Cărții cu

mărgele", („S-a dus zăpada", „Varza, ceapa cum sădim", „Ciobănașul" ș.a.).

Găsesc în sfîrșit păpușa instalată comod între jucăriile unei grădinițe. Începe o mică hărmălaie, una din aceea specifică vîrstelor între 3—6 ani, cu ochi mirați, cu mișcări agitate sau foarte domoale, cu capete ce vor să fie prinse în cadrul camerei de luat vederi (totul a fost pe viu, fără filmări anterioare, ceea ce a dat micului spectacol un plus de gingășie spontană). Păpușica, minune mare, începe să cînte. Întreaga „ceată" de „uriași" o aplaudă. E rîndul lor să-i arate păpușii ce-au învățat ei din tainele artei sunetelor. Sînt doar viitori elevi ai Liceului de Muzică. Începe o mică serbare în cinstea găsirii „păpușii care cîntă". Păpușica adoarme, în acordurile line ale unui cunoscut cîntec de leagăn „Nani-nani", șoptit de glasuri cristaline. Pentru o clipă toți se văd „mămici" și „tătici" veritabili. Păpușa se trezește și pleacă cu întregul grup, în pas vioi intonînd viguros împreună marșul „Ceata lui Pițigoi". Totul s-a sfîrșit așa cum de altfel începuse : firesc.

Folosind acest pretext, ne-am adresat prof. Elena Schmitzer în dorința de a afla cîte ceva din bogata sa activitate desfășurată zi de zi, fără preget cu cei mici, rugînd-o să ne împărtășească din tainele acestei meserii deloc ușoare.

— Știm că sînteți o mare îndrăgostită de educația multilaterală și muzicală a preșcolarilor. De cînd a început această pasiune ?

— În munca de educație a celor mici, pasiunea este elementul hotărîtor, cheia succesului. Aceasta dublată bineînțeles de multă răbdare și pricepere. De cînd a început această pasiune ? După absolvirea Conservatorului am fost repartizată la „Școala de educatoare" unde de fapt mi-am început ucenicia pedagogică, predînd vioara și teoria muzicală. Tot aci mi-am clarificat și primele probleme ale procesului complex de educare a celei mai tinere generații, cu atît mai mult cu cît mă adresam celor ce aveau să devină ei însăși educatori ai celor mici. Apoi, am continuat practica începută cu studii teoretice asupra acestui delicat capitol al educației, fiind numită metodistă cu probleme muzicale a Sectorului 1 din Capitală, și, mai tîrziu lector la Universitatea C. I. Parhon și metodistă la Conservatorul „C. Porumbescu" pentru practica studenților de la Secția pedagogică. În prezent îmi desfășor munca cu cei mici la Liceul de muzică nr. 1 și este de prisos să adaug că de această „pasiune" (așa cum ați numit-o pe bună dreptate), nu mă voi despărți toată viața.

— Este într-adevăr o activitate laborioasă. Aș adăuga la aceasta și apariția „Cărții cu mărgele" pe care ați experimentat-o la clasa dv. cu preșcolarii. Dacă vreți să vă referiți în continuare la cîteva probleme ce vi se par interesante în legătură cu metodica predării la clasele celor mici.

— Sistemul meu de predare, pe care îl consider „original", este de fapt, o joacă organizată și se bazează pe... mărgele și sforicele. Eu pornesc întotdeauna de la vizual și colorat către auditiv, cu surprize, urmărind permanent contribuția personală a preșcolarului la făurirea lecției. Totul trebuie transpus foarte apropiat de lumea plină de fantastic a copilului preșcolar. Urmează o perioadă a „desenelor" cu forme și contururi asemănătoare notelor muzicale pe care mai tîrziu le va executa cu ușurință. Pe cît posibil, lecțiile le desfășor în versuri, deoarece însușirea de către cei mici se face mult mai ușor și le dă un plus de atractivitate.

— Vă rugăm, un exemplu.

— Cu plăcere. Iată unul la întîmplare :

„Dacă faci doar o bobiță
Și-n sus îi pui o codiță,
O cireașă o să fie
Așa cum îmi place mie."

De fapt este vorba de pătrime — lucru pe care copilul îl va descoperi spre marea sa satisfacție — singur, mai tîrziu. Asupra copilului de vîrsta preșcolară trebuie să ne aplecăm și să-l înțelegem într-un anume fel, să nu-i cerem ceea ce sîntem siguri că nu ne poate da. Totul trebuie să fie atît de plăcut pentru el încît să nu ajungem să-l facem să se plictisească — iar lecțiile să devină un calvar și pentru el și pentru profesor.

— Desigur, limitele acestui interviu nu ne permit să aprofundăm această problemă gingașă despre care cu siguranță aveți foarte multe de spus. Totuși continuați cu acest interesant capitol al metodei de predare.

— Lecțiile preșcolarilor trebuie să fie scurte, în nici un caz exclusiv muzicale, asociate cu mișcarea, multă conversație și repetare a exercițiilor. Cînd se trece la învățarea cîntecelor, ritmul și melodia să se afle într-o perfectă unitate, să se respecte principiul „intuiției", totul să se desfășoare de la simplu la complex. Dezvoltarea simțului ritmic și a auzului copiilor trebuie să meargă mînă în mînă cu formarea memoriei muzicale. Studiul alfabetului muzical nu trebuie început decît atunci cînd copilul are un bagaj suficient de așa zise experiențe muzicale etc. etc. Toate acestea sînt fragmente dintr-o listă mare ce ar putea fi îndelung continuată. Dacă vreți, o listă cu „variațiuni" în funcție de puterea de înțelegere a fiecărui copil în parte. În legătură cu „Cartea cu mărgele", fiindcă v-ați referit la ea, folosesc acest prilej pentru a vă spune că am scos de curînd (din păcate șapirografiată) și partea a doua pentru uz intern și se află în curs de experimentare. În ce privește volumul întîi tipărit de Ed. Muzicală, aș dori să vă citesc un fragment dintr-o recentă scrisoare pe care am primit-o de la Dl. Georges Tierlinck — directorul Academiei de muzică din Bruxelles și pe care îl găsesc semnificativ, reflectînd stadiul actual al pedagogiei moderne : *„...În toate țările pedagogii caută să iasă din conformism pentru ameliorarea învățămîntului muzical... lucrarea Dv. m-a interesat foarte mult și o consider remarcabilă și demnă de a fi experimentată și răspîndită".*

— Nu timpul, dar spațiul rezervat scurtei noastre discuții a ajuns la limită. Poate doriți să ne mai împărtășiți cîte ceva în încheiere ?

— Încă două lucruri. Unul se referă la grădinița muzicală. Doresc deasemeni în încheiere să relatez o întîmplare cu haz petrecută în timpul emisiunii la televiziune, dar care reflectă cu fidelitate psihologia copilului de vîrstă preșcolară. Grădinița Liceului de muzică are un caracter cu totul deosebit

față de grădinița obișnuită. Aceasta întrucît ea îmbină programul unei grădinițe obișnuite cu materii muzicale destinate acestei vîrste (memorizare, familiarizare cu instrumentul, exemplificări cu elevi mai mari etc.). Și-acum întîmplarea cu haz. În timpul emisiunii „Ceata lui Pițigoi", un „artist" ce nu împlinise încă 4 ani, a fost văzut de întreaga armată de „îndrumători telegenici" aflați cu ochii camerei de luat vederi și cu cei ai miilor de kilowați ațintiți asupra „cetei" noastre, cum se deplasa foarte degajat prin spatele celorlalți, absent parcă de la serbarea noastră. Cînd s-a terminat emisiunea toți am sărit la el ca la o comandă, să-l întrebăm de ce nu a ținut pasul cu ceilalți. El ne-a spus foarte firesc : mă jucam de-a v-ați-ascunselea.

— *Este într-adevăr o întîmplare care nu mai permite nici un comentariu.*

CONSTANTIN RĂSVAN

PREZENȚE MUZICALE

Corul de cameră al Radioteleviziunii române la Stuttgart

Cel de-al 16-lea Festival al Uniunii cîntăreților germani din Köln a avut loc între 27 iunie și 3 iulie la Stuttgart, reunind într-o amplă competiție artistică aproape 20 de țări, peste 100 de formații corale, aproape 70.000 de participanți în cele 20 de săli. În seara primei zile aproape toți participanții s-au îndreptat spre Killesberg, unde avea loc o întîlnire prietenească și deschiderea Festivalului. Invitată de onoare, delegația noastră a avut satisfacția unei primiri calde și prietenoase. Cu toată atmosfera sărbătorească, emoția ne stăpînea, deoarece a doua zi, la ora 18, Corul de cameră al Radioteleviziunii deschidea seria manifestărilor din Stuttgart în minunata clădire Liederhalle.

Construită cu zece ani în urmă, Liederhalle este o clădire monumentală, ale cărei linii moderne, cu asimetrii neobișnuite, dau o impresie de tinerețe și comoditate totodată. Cele două săli — sala Mozart, destinată unor concerte de cameră, și marea sală Beethoven, în care a cîntat corul nostru — sînt despărțite de două elegante foaiere. Pe scena de mari dimensiuni, amplasamentul formației corului de cameră — fiecare corist la distanță de un metru — a impus prin o anumită originalitate a formulei, asupra căreia s-au făcut aprecieri de către asistență. În fața a peste 1500 de spectatori, între care mulți coriști, dirijori, critici, ziariști, corul de cameră al Radioteleviziunii și-a început programul. Sub conducerea dirijorului Aurel Grigoraș corul făcea să răsune aici, la Stuttgart, minunatele piese care au făcut și fac faima școlii corale românești : *Preste deal* de Ion Vidu, *Somnoroase păsărele* de Tudor Flondor, *Trandafir de pe răzoare* de Sabin Drăgoi, *Lie, ciocîrlie* de Alfred Mendelsohn, *Sîrba pe loc* de Gheorghe Danga, *Hora cu strigături* de Nicolae Lungu, *Dor, Doruleț* de I. D. Chirescu, *Foicica bobului* de Gheorghe Dumitrescu, *Pastorala* de N. Oancea. Rolul lui Aurel Grigoraș nu era de loc ușor : el dirija partea întîia, prezenta primul un repertoriu total necunoscut, în deschiderea unei mari competiții internaționale. Cu o gestică sugestivă, cu multă încredere în forțele colectivului, avînd simțul culorilor sonore și vehiculînd un vast potențial de nuanțe, Aurel Grigoraș a creeat momente de mare forță emoțională, păstrînd stilul de interpretare al lucrărilor clasice și totuși aducînd contribuția sa creatoare interpretativă la aproape fiecare piesă. El a reușit momente de adevărată strălucire sonoră și pasagii în nuanța pianissimo care au fermecat sala. Aveai impresia de multe ori că dirijorul lasă corul să cînte.

Primele lucrări s-au bucurat de un adevărat succes dar spre sfîrșitul părții I aplauzele se transformaseră în adevărate ovații. Mica formație corală părea că se întrecuse pe sine, dovedind o ținută de înaltă clasă. Un succes impresionant a repurtat tenorul Marcel Trandafirescu ca solist al piesei lui Tudor Flondor ca și Nan Emil și Gheorghe Costică în pasagiile solistice din *Pastorala* de Oancea și *Hora* cu strigături de N. Lungu.

Ieșirea din scenă se transformase într-un adevărat triumf ; Corul cîștigase prima etapă.

Partea a II-a (pe care trebuia să o prezint din cabina de Radio a sălii în transmisie directă la București și pe care mulți au ascultat-o) a început cu formația de femei a Corului de cameră : *Trei cîntece de leagăn* de Sigismund Toduță. Carol Litvin a fost nevoit să repete ultimul cîntec. Au urmat *Dorurile mele* și *Colind* de Sergiu Sarchizov și *Două idile* de Ștefan Zorzor, apreciate tot atît de frumos. Penultima piesă, *Omagiu lui Eminescu* de Doru Popovici a prilejuit publicului întîlnirea cu Emilia Petrescu care a avut o adevărată creație. Exploatînd valențele sonore ale acestui minunat poem coral, realizînd un echilibru perfect al dimensiunilor de construcție, Carol Litvin a găsit drumul către zonele elevate de interpretare corală ajutat cu prisosință de Emilia Petrescu care întregea în chip magistral această realizare artistică. Partea a II-a a programului nostru s-a încheiat cu lucrarea *Leu și June* de Liviu Glodeanu. Bineînțeles că după 5 minute de solicitare, a trebuit repetată și această ultimă piesă.

Carol Litvin, care prezentase 5 lucrări de o factură mai modernă, cucerise sala la rîndul lui. Cu o gestică expresivă și totuși simplă, elegantă, cu mare putere de intuiție a limitelor dramatice ale lucrărilor, cu multă sensibilitate și cu atenție deosebită pentru conținutul emoțional al fiecărei lucrări, el dovedise calități interpretative superioare. Ca mulțumire pentru publicul atît de cald, Corul de cameră a oferit peste program, într-o liniște extraordinară, *Visare* de Schumann, într-o execuție subliniată în mod deosebit de către toți cei care au scris sau vorbit despre noi. A fost, într-adevăr, o seară de mare succes, de adevărat triumf.

Presa, Radioul, Televiziunea, oamenii de artă, dirijorii, ne-au ascultat și ne-au solicitat interviuri, articole, semnături, partiturile pieselor pe care le auziseră atunci pentru prima oară. Prestigiul celor doi dirijori și al formației se conturase cu fermitate.

În legătură cu acest concert iată ce scria „Stuttgarter Zeitung" :, într-un articol intitulat „Voci excepționale din România"

„Concertul de duminică seara dat de corul de cameră al Radioteleviziunii Române din București în sala Beethoven de la Liederhalle s-a remarcat în mod deosebit printre reprezentațiile formațiilor corale din străinătate. Putem vorbi de voci foarte lejere nu numai în ceea ce privește aptitudinile ei ci și pregătirea unică, care merge de la cel mai fin pianissimo pînă la cel mai puternic fortissimo, fără ca aceasta să fie forțat, ajungîndu-se la o omogenitate absolută în toate gradațiile de intensitate. În mod deosebit au uimit trecerile dinamice, mai ales coborîrea de la intensitatea sonoră maximă la un zumzet ușor. Nu este vorba pur și simplu de o măiestrie artistică a corului, ci, dincolo de virtuozitate, de bucuria și maleabilitatea muzicală".

Iată și cîteva spicuiri din ziarul „Stuttgarter Nachrichten" din 2 iulie 1968 :

„Evenimentul de căpetenie al Festivalului Asociației Cîntăreților a fost concertul pe care într-o perfecțiune pînă în cele mai mici detalii l-a dat în sala Beethoven Corul Radioteleviziunii Române din București. Fiecare artist a prezentat o personalitate și totuși fiecare voce s-a integrat perfect în ansamblu. Din punct de vedere muzical, vocal, expresiv și ritmic, a fost o adevărată revelație. Așa ceva nu există în țara noastră".

Astfel, participarea Corului de cameră al Radioteleviziunii Române la cel de-al 16-lea Festival al Uniunii cîntăreților germani de la Stuttgart s-a conturat cu fermitate ca un act de cultură, contribuind la cunoașterea artei interpretative românești, la cunoașterea școlii românești de compoziție corală.

Drumul este deschis : realizările viitoare vor atesta calitățile acestui tînăr colectiv. Activitatea Uniunii Cîntăreților germani a fost un puternic imbold pentru toți cei ce — amatori sau profesioniști — slujesc cu dragoste arta corală.

LIVIU IONESCU

DE PESTE HOTARE

Abolhassan Saba

Integrată tendințelor complexe ale societății contemporane, mișcarea muzicală a veacului XX cunoaște un proces de sinteze și asimilări de o anvergură și intensitate fără precedent. Dacă arta clasică și romantică reprezintă prin excelență emanația spiritualității europene, începînd cu impresionismul se realizează în pictură ca și în muzică lărgirea considerabilă a orizontului estetic și de mijloace expresive prin recurgerea la bogățiile inedite ale folclorului unor popoare europene și extra-europene, afirmînd o puternică originalitate. Are loc, am spune, o adevărată a doua Renaștere, cînd monumente ale culturii și artei Sud-Est Europene, Afro-Asiatice, aparținînd vechilor civilizații de pe teritoriul Americii devin modele și surse de inspirație pentru artiștii și creatorii continuatori și inovatori ai muzicii europene. Nu trebuie uitat, atrage atenția Constantin Brăiloiu în studiul intitulat „Școlile naționale" — „rolul cu totul decisiv pe care aceste școli l-au jucat în destinul muzicii avansate din Occident și la acest rol trebuie să ne referim înainte de toate. Prin prospețimea sensibilității artistice cu totul noi, ca și prin cantitatea considerabilă de material inedit pe care l-au adus, ele au reînsuflețit o artă venerabilă, dar aproape de epuizare." Mi se pare că aceste afirmații ale muzicologului și folcloristului român [1]) se adeveresc pe deplin și în cazul școlii muzicale iraniene al cărui exponent proeminent este Abolhassan Saba. Căci, dacă George Enescu și muzicienii care l-au precedat, dacă generațiile compozitorilor români contemporani definesc aportul specific al școlii noastre în contextul muzicii universale, contribuția artistică și teoretică, întreaga viață și activitate a lui Saba ilustrează tot atît de convingător tendințele, drumul muzicii iraniene.

Chemată să nutrească prin vigoarea ei specifică fluviul marilor înfăptuiri ale artei universale a timpurilor noastre, muzica iraniană trebuia mai întîi să-și afirme propria ființă, să-și definească în chip desăvîrșit estetica și stilul său. În lupta și aspirațiile marelui artist și creator care a fost Saba descifrăm obiective identice acelora pentru care s-au străduit în cultura românească muzicienii dela Dimitrie Cantemir și Anton Pann, pînă la D.G. Kiriac și Constantin Brăiloiu. Căci Saba a trebuit, în cuprinsul unei vieți de om care s-ar fi cuvenit mult mai lungă, să înfăptuiască ceea ce în condiții mai propice, muzicienii altor națiuni au realizat pe parcurs de decenii și de secole.

Strălucit umanist și fiu al patriei sale, Saba a investigat fenomenul muzical național, nu ca pe un fapt izolat, egal cu el însuși, ci integrat spiritualității iraniene, expresie a sincretismului folcloric milenar, a filozofiei, religiei, a modului de viață propriu acestei țări. Mai profund decît orice observator care ar cerceta melosul folcloric iranian ca pe o entitate în sine, ca pe o curiozitate exotică, Saba l-a trăit prin toate fibrele personalității sale, i-a descifrat toate tainele înțelepciunii de viață pe care le cuprinde, toată nostalgia și dramatismul latent, toate subtilitățile de limbaj care se comunică cercului larg de ascultători, dar nu se dăruiesc pînă la capăt decît inițiaților. Saba nu a „studiat" folclorul, ci l-a moștenit prin filiațiune artistică, l-a purtat și recreat cu geniul pe care întîlnirea dintre străvechea cultură persană și valorile sensibilității artistice a compatrioților l-a fecundat rodnic. Oricine ia contact cu compozițiile muzical-poetice ale lui Saba descoperă

[1] Histoire de la Musique, sous la Diréction de Roland Manuel, p. 672.

aci o lume de imagini captivante, fascinante, care stîrnesc în sufletul auditorului tot atîta surpriză și emoție, cît transmite revelația piramidelor, a templelor antichității sau a marilor epopei folclorice. Căci din substratul ritmico-melodic al Radif-urilor și Gouché-elor purificate, recreate de el prin viziunea și sensibilitatea de artist rafinat străbate întreaga magnificiență a construcțiilor antice, detailată cu gust, gingășie și eleganță. Secretul puterii de prezervare, a autenticității acestor compoziții ni se pare a rezida tocmai în viabilitatea lor artistică, în bogăția și frumusețea lăuntrică a melodiilor, în fluxul implacabil al ritmului, în ambianța naturală a timbrelor, calități opuse deopotrivă combinațiilor stereotipe „de muzeu", ca și acelor de un inovatorism artificial, despersonalizant. Este acesta un rezultat al evoluției creației anonime, reflex al dezvoltării istoriei naționale, a vieții spirituale iraniene, și totodată un important punct de plecare spre muzica națională modernă. În aceste structuri, pe cît de complexe și originale, pe atît de generoase în expresie, vedem resurse pentru o muzică contemporană iraniană și această artă însăși, al cărui precursor și totodată exponent de seamă este Saba. N-au găsit oare, fiecare cu forța geniului său și răspunzînd unor imperative estetice proprii, un Bartok, un Messiaen, un Stravinski, un Enescu tot atît de fericite resurse în muzica popoarelor lor și în folclorul altor națiuni ? N-au încheiat ei în chip desăvîrșit epoci de strădanii și n-au deschis cu generozitate și cutezanță drumuri noi în muzica universală ?

Între principiul de construcție arhitectonică, începînd cu „daranad" -ul și de structură modală „avaz", și sistemul modal și improvizatoric din folclorul românesc există tot atîtea legături și similitudini, cîte există între activitatea de cercetare și creație desfășurată de Saba și aceea susținută de savantul domnitor al Moldovei Dimitrie Cantemir în secolul XVII și de rapsodul Anton Pann în veacul următor. O operă de purificare a folclorului, de influențele eterogene, de sintetizare și primenire a genurilor folclorice, de împrumut fructuos între folclor și propria creație a barzilor naționali. Și dacă culegerile și tratatele de muzică orientală lăsate de Can

temir, precum și înalta inițiere în același domeniu dovedită de Anton Pann stimulează raporturile dintre cultura muzicală română și iraniană, aportul lui Saba, crezul său neabătut în continuitatea tradițiilor culturii naționale este și o convingere a muzicienilor români. Mărturisirea lui Saba „je ne sais vraiment pas, ce qu'est une musique universellement appréciée" își confirmă valabilitatea tocmai prin eflorescența de stiluri atît de caracteristic naționale și individuale, care configurează azi peisajul valorilor autentice ale muzicii universale, refractar oricărei despersonalizări, oricărei standardizări. Iar această teză a eminentului rapsod iranian este verificată nu numai pe plan mondial, dar și prin aspectele înfloririi actuale a creației, artei interpretative și învățămîntului muzical iranian. Și nu credem că se poate aduce un mai cald omagiu operei unui creator și gînditor despre artă, decît deslușind și urmînd adevărul operei sale.

Florica Florescu

În ziua de 7 iunie 1968 a murit la Los Angeles (SUA) soprana Florica Florescu, cea mai apreciată soprană, „subretă" a teatrului românesc de operetă dinaintea primului război mondial.

Fiica unor oameni săraci, Florica Florescu s-a născut în anul 1882 în București. Talent artistic remarcabil, s-a afirmat încă din copilărie, în spectacole de teatru și vodevil. După cîteva turnee prin țară (1899—1906) cu diferite trupe (a ieșit din anonimat în ansamblul condus de actorul Zaharia Burienescu, unde a jucat în piese cu muzică, comedii, farse, vodeviluri, alături de A. Leonescu-Vampiru și Maria Ciucurescu, apoi în trupa de operetă Nicu Poenaru), Florica Florescu a fost angajată în 1906 de *Compania lirică de operă și operetă „Constantin Grigoriu" din București.*

Între anii 1906—1908 a studiat canto cu Constantin Grigoriu, perfecționîndu-se în 1909 la Viena cu celebra subretă și soprană austriacă Mitzi Günther.

Temperament dramatic excepțional, dispunînd de vervă scenică puțin obișnuită la vremea aceia, Florica Florescu s-a afirmat printre soliștii de seamă ai teatrului nostru de operetă. Succese trainice a obținut în lucrările *Orfeu în Infern, Contele de Luxemburg, 1001 de nopți, Dragoste de țigan, Veronica, Fata muzicantului, După divorț, Prințesa dolarilor, Fata păpușă, Suzi, Sybil,* impunîndu-se în două creații de neuitat : *Suzana* de Jean Gilbert și *Farmecul unui vals* de Oscar Strauss.

După moartea lui Constantin Grigoriu și dezmembrarea trupei Florica Florescu a jucat între anii 1915—1916 în compania lirică *Grigore Gabrielescu* (director Avram

Nicolau). *Lăutarul* de Em. Kalman, *Femeia ideală* de F. Lehar, *Obraznicul* de Weinberger, *Cînd doi se iubesc* de Ed. Eysler, au marcat tot atîtea reuşite artistice, conducînd-o pe subreta de odinioară spre o nouă treaptă de afirmare în opereta *Silvia* de Emeric Kalman.

În plină activitate, spre surprinderea publicului, Florica Florescu s-a retras de pe scenă după primul război mondial. A apărut apoi sporadic în recitaluri şi concerte de binefacere atît în ţară, cît şi în străinătate (unde interpreta muzică românească în costum naţional). După cel de al doilea război mondial s-a stabilit definitiv în S.U.A. Cu gîndul mereu la cei de acasă îi scria în 15 mai 1967 muzeografului Teatrului de Stat de Operetă din Bucureşti, Constantin C. Grigoriu, de la Los Angeles: „Să nu mă uite nimeni, după cum nici eu nu pot uita ţara în care m-am născut, crescut şi poporul român pe care l-am iubit şi l-am purtat pe aripile cîntului şi al valsului atîţia ani. O să mor cu un „Of" mare în suflet că sănătatea nu-mi mai permite să-mi văd patria".

VICOS

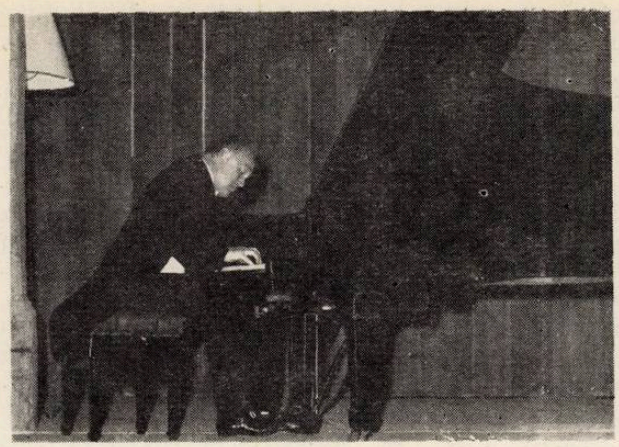
Festivalul din Touraine

De cîţiva ani încoace, se vorbeşte mult despre festivalurile pe care Sviatoslav Richter le dă în fiece vară într-un... hambar de lîngă Tours. Pentru cei de departe, noutatea aceasta pare cam ciudată şi de neînţeles, depăşind chiar coeficientul obişnuit de originalitate pe care ne-am deprins să-l acordăm manifestărilor unuia din cei mai proeminenţi şi individuali muzicieni ai contemporaneităţii. Am avut, de curînd, prilejul să dezleg acest mister pentru iubitorii de muzică din ţara noastră. Voi încerca să le prezint cît mai limpede posibil cadrul şi împrejurările în care s-a întemeiat şi se desfăşoară cu succes frumosul festival Fêtes musicales en Touraine. *Folosesc, de altfel, datele puse la îndemînă cu gentileţe de biroul de presă al Festivalului, criticilor străini care calcă pentru prima oară pe aceste meleaguri ale „grădinei Franţei" — cum este denumită, pe bună dreptate, splendida regiune a văii Loirei.*

Acum cinci ani, Richter — al cărui ataşament deosebit pentru Franţa este notoriu şi care iubeşte cu deosebire ţinutul Tourainei — a început să caute cu asiduitate o sală unde să poată oferi seri de muzică într-un cadru deosebit — o încăpere frumoasă şi simplă, nobilă şi rustică în acelaşi timp, legată de trecutul istoric ce glăsuieşte aci din orice colţişor, dar în acelaşi timp fără să evoce evenimente prea precis descrise în... tratate ştiinţifice. Societatea prietenilor muzicii din Tours a început să-l poarte prin toate castelele fermecător înşirate în „Val de Loire", dar Richter nu se declara dispus să concureze gloria apusă a personajelor care animau odată aceste splendide edificii. În cele din urmă însă a fost dus să vadă şi hambarul de la Meslay, care i s-a părut de îndată locul visat. În ajutorul slabelor forţe materiale ale societăţii muzicale amintite, a venit de îndată primăria oraşului Tours, care şi-a asumat, cu o bunăvoinţă şi un entuziasm exemplare, responsabilitatea financiară a festivalului şi sarcina organizării lui. Şi astfel — şi cu sprijinul proprietarilor de azi ai hambarului, care au acceptat să-l pună la dispoziţie pentru scopuri artistice în fiecare vară — s-au născut „Sărbătorile muzicale din Touraine".

Lăcaşul festivalului este un edificiu pe care chiar specialiştii îl declară ca fiind probabil unic în felul lui — şi în orice caz unul din cele mai aparte care pot fi găsite pe şesurile Franţei. Istoria lui este plină de interes: hambarul a fost construit în 1220, din ordinul lui Hugues de Rochecorbon, abate de Marmoutier, cunoscut deasemenea sub numele de Hugues de Chartres sau Hugues des Roches. Abaţia de la Marmoutier, situată pe valea Loirei, la cîţiva kilometri la sud de locul unde se desfăşoară a tăzi Festivalul, a avut o dezvoltare înfloritoare. Fondată de Saint-Martin din Tours, ea fusese stăpînită de benedictini de la sfîrşitul secolului X şi în două veacuri devenise una din cele mai bogate mănăstiri ale Franţei. Printre domeniile ei, trebuie semnalat cu deosebire acela de la Meslay, unde călugării au înălţat acest original edificiu la care ne referim, denumit pe atunci Grangia de Mellaio — *mai tîrziu şi pînă astăzi* La grange de Meslay.

Destinaţia hambarului, care nu era decît aceea de a servi ca depozit pentru recoltele îmbelşugate ale ţinutului, n-a împiedicat ca el să fie clădit aproape în stilul arhitectural religios al epocii — apropiat de stilul bisericilor romanice, deşi era vorba de o construcţie civilă. Cu o lungime de 60 de metri şi o lărgime de 25, hambarul este susţinut de piloni impozanţi şi stîrneşte admiraţia celor ce-l vizitează prin armonia proporţiilor şi eleganţa sobră a liniei. Documentele epocii arată că aci s-au depo-



zitat cantități enorme de grîne — și că pivnițele de vinuri aferente adăposteau nu mai puțin de... 25.000 de litri de nobilă licoare. Din fericire, timpul n-a alterat nici înfățișarea primară a edificiului și nici utilizarea lui inițială; stăpînii lui de astăzi au înlăturat despărțiturile artificiale aduse de unul și altul din înaintașii lor și hambarul și-a regăsit măreția dintîi. Pe jos, pămîntul bătătorit adăpostește și acum, pe timp de iarnă, grîne, nutrețuri, lemne, mașini agricole. Iar în iunie-iulie, totul se golește, pentru a face loc... Festivalului din Touraine. Ca să ajungi la hambar, treci pe sub un admirabil portal construit cam în aceeași vreme și traversezi o punte așternută peste un ochi de apă în care se oglindesc arborii seculari și unde vin să plutească rățuște sălbatice. Mașinile ghidate solemn către... parkingul din apropiere, toaletele de seară (— de altfel înăuntru e cam răcoare și, uitînd de protocol, ți se poate întîmpla să-ți pui și pardesiul pe umeri —) nu reușesc să clintească nimic din liniștea intimă și monumentală totodată a acestor locuri. Nu numai Richter e fericit că a găsit un asemenea lăcaș pentru muzică; să ne amintim că odinioară, Debussy visa și el la o înfrățire a artei sunetelor cu natura — și desigur hambarul de la Meslay i-ar fi plăcut.

S-a instalat un podiu, scaune — multe, multe — și s-a permis muzicii să răsune, fără fard și împodobiri acustice. Iar acustica — ciudat pare — este mulțumitoare, cu toate că în Tablourile dintr-o expoziție Richter s-a trudit întrucîtva să obțină sonorități grandioase, de catedrală. În schimb, Schumann (Bunte Blätter) s-a aflat la el acasă în acest cadru, care ar fi mulțumit și pe genialul „antifilistin" combatant, mulțumit că doamnele elegante sînt puse în situația de a absorbi, odată cu lirismul transfigurat al muzicii lui, și miresme proaspete de fîn.

Anul acesta, Richter a și deschis Festivalul, cu un recital Beethoven (Sonata în Si bemol major, opus 22, Variațiunile Eroica, două Sonatine, Sonata opus 111 în do minor), înlocuind în ultima clipă pe Arturo Benedetti Michelangeli care, conform cu obiceiurile lui uzuale, și-a contramandat participarea. Au mai cîntat soții Evelyn Lear și Thomas Stewart — doi cîntăreți americani, dintre cei mai cultivați — Henryk Szeryng, cvartetul Borodin și ansamblul vocal Ockeghem. Dar lista participanților, dacă privim în desfășurare istoria de cinci ani a acestui festival, este extrem de impresionantă. Nu mai departe decît anul trecut, puteau fi ascultate aci creații pianistice ale lui Messiaen, interpretate de compozitor și soția lui, Yvonne Loriod, (extrase din 20 Regards sur l'Enfant Jésus și Visions de l'Amen) și — eveniment senzațional — pentru prima oară Dietrich Fischer Dieskau dădea două recitaluri acompaniat fiind la pian de către Richter (Magelone Lieder de Brahms și Mörike Lieder de Hugo Wolf). Tot aici, s-au întîlnit pentru prima oară pe același podium Richter și Oistrah, în sonate de Schubert, Brahms și Franck, iar neîncrezătorilor care pot bănui că diferența de temperament și viziune a celor doi artiști n-ar îngădui sudarea unui cuplu interpretativ valabil, le pot opune mărturia multor auditori întîlniți la festivalul de anul acesta, care povestesc că echipa respectivă era cu totul remarcabilă. Organizatorii „Serbărilor" se îngrijesc totdeauna să includă în program și opere strict legate de evocarea istorică a timpurilor ce au trecut peste creștetul bătrînului hambar de la Meslay: anul trecut, s-a executat aci misterul Ludus Danielis, creat încă în 1140 de către ucenicii metrizei din Beauvais; acum, ansamblul Ockeghem a cîntat motete de Croce, Vittoria, Gesualdo — pînă la Requiem-ul de Fauré etc.

Bineînțeles, însă, că aflîndu-te la „doi pași" de castelele de pe valea Loirei, nu te înduri să lași să treacă ziua fără să le vizitezi, în excursii care pleacă de la „Sindicatul de inițiativă" din Tours (— așa se numește centrul unde poți afla, de cum ieși din gară, orice amănunt despre splendorile pe care le poți cunoaște pe aci —); tot așa, prima seară liberă de după terminarea festivalului, o vei folosi negreșit întru contemplarea turlelor impunătoarei catedrale din Tours sau — și mai probabil — vei pleca la Chambord, Amboise și Chenonceau ca să te convingi că tehnica stereofoniei și a iluminărilor savante poate da, în adevăr, în spectacolele de sunet și lumină, reconstituiri extraordinare ale vieții de odinioară a glorioaselor castele. Și astfel, muzica nu este decît o parte din Festivalul cu mult mai complex pe care ți-l oferă întreagă această regiune binecuvîntată a Franței.

ALFRED HOFFMAN

RECENZII

„Gheorghe Cucu" de Nicolae Parocescu

„Un respectuos omagiu adus artei sincere și plină de umanitate, căreia un modest, dar mare compozitor român de la răscrucea veacului 19 cu 20 i-a închinat neobosit întreaga sa viață" — cu aceste gînduri, cu această impresie conclusivă am întors ultima filă a cărții dedicată de muzicologul Nicolae

Parocescu compozitorului Gheorghe Cucu.

Indiferența dureroasă ce l-a înconjurat pe Cucu de-a lungul atîtor decenii azvîrlindu-l fără remușcări în lumea unui anonimat cvasi total, a primit pentru prima oară riposta cuvenită. Ne aflăm în fața analizei fenomenului muzical românesc de la sfîrșitul veacului trecut și începutul secolului nostru, fenomen căruia Parocescu îi stabilește atît originalitatea cît și legăturile sale cu alte școli sau curente europene. Competentă și deosebit de binevenită, mi se pare în acest sens caracterizarea făcută Institutului de învățămînt muzical parizian, Schola Cantorum, în cadrul căruia și-au făcut ucenicia cea mai mare parte a compozitorilor noștri de atunci.

„Cu spiritul ei prozelitist — scrie autorul — Schola primea cu brațele deschise pe acești purtători autentici ai unui folclor și tradiții liturgic muzicale din Sud-Estul Europei".

Cît privește fenomenul muzical românesc propriu-zis, Parocescu caută să nu lase în umbră nici un aspect : tradiție muzicală, curente preocupări și înnoiri artistice, rolul bisericii în viața muzicală a țării, problema învățămîntului muzical sau a activității corale... totul este supus de comentator unei analize critice judicioase, fără exagerări sau speculări nedorite. Acest cadru muzical general îl însoțește permanent pe compozitorul Cucu de-a lungul evoluției sale artistice.

În concluzie : privită în mare sau în amănunt, pe parcursul cărții semnată de Nicolae Parocescu, personalitatea lui Cucu este rezultatul întretăierii concomitente dintre „particular", „individual" și „general", prin urmare rezultatul raportării consecvente a relației „parte-întreg", (ce caracterizează comentariul despre opera compozitorului) la complexitatea fenomenului muzical propriu epocii. Operațiile de argumentare, explicare, comparație, descompunere analitică sau reconstituire sintetică, folosite în această carte ca metode de travaliu estetic, în consecință, au la bază triada categoriilor amintite ; și nu cred că ar mai exista vreo posibilitate, în afara acestei concepții estetice în triadă, care să contureze cu atîta precizie și în mod atît de eficient, rolul și locul artistului Gheorghe Cucu, în cadrul școlii românești de compoziție.

Cum anume își organizează semnatarul cărții, materialul ? Trei capitole mari ce stabilesc etapele esențiale ale drumului creator străbătut de muzician, sînt încununate de un al patrulea capitol final conclusiv, în care spiritul sintetic al autorului este cu adevărat remarcabil. Prezența elementului biografic apare întru totul corespunzătoare scopului de reconsiderare ce și-l propune lucrarea. Urmărind detaliat viața lui Cucu, Parocescu se ferește însă atît de pericolul unei obositoare reconstituiri istorice, cît și de pericolul alunecării în speculări literaturizante sau romanțioase, trăsături ce le-am putea reproșa, din păcate, nu rareori editorialelor noastre de specialitate. Apelînd la elementul biografic, pe muzicolog îl preocupă, în primul rînd, formularea conclusivă a două adevăruri, mai mult sau mai puțin recunoscute : este vorba mai întîi de înlăturarea acelei concepții de depreciere a culturii lui Cucu „sursa unui dureros complex de inferioritate de toată viața" pentru compozitor. Și Parocescu continuă : „Documente, activitatea sa pedagogică, subtilitatea și nuanțarea gîndirii sale în aprecieri și în primul rînd în creație, arată pe deplin că Cucu iubea cultura, avea voluptatea cărții, studia cu pasiune, necontenit. Ca orice artist adevărat era bine înarmat teoretic și era conștient de rolul activ al artei în societate. Toată creația sa a fost chiar de la început, din punct de vedere social, o atitudine progresistă profund conștientă și activă".

De asemeni, fără a o transforma în melodramă, Parocescu subliniază cît de nedreaptă, cît de inexplicabilă a fost atitudinea contemporanilor. D. Kiriac, C. Brăiloiu, G. Breazu, Riegler Dinu, la care adăugăm prietenia lui Folescu, Cuclin, Croitoru — iată cele cîteva nume care l-au înțeles, l-au susținut și l-au iubit pe acest valoros înaintaș al muzicii românești. Prea puține semne de mulțumire din partea Ministerului Învățămîntului Public, sau din partea unor reprezentanți ai bisericii, instituțiile cărora Cucu și-a închinat întreaga sa viață ; în schimb numeroase reproșuri și acuzații nedrepte. Iar Parocescu acuză cu înverșunare atmosfera descurajatoare și improprie actului creator, în care a fost asvîrlit artistul.

Cît privește personalitatea complexă care a fost Gheorghe Cucu... Studiul de față se oprește cu conștiinciozitate asupra fiecărei componente ; ne aflăm rînd pe rînd în preajma profesorului, a dirijorului de cor, a muzicologului, a cercetătorului și culegătorului de folclor, a compozitorului Cucu. Nici o față, nici un aspect nu este dat uitării. Trebuie să subliniem aportul personal pe care-l aduce Nicolae Parocescu în elucidarea pînă la capăt și cît mai aprofundat a acestei probleme. Documentarea minuțioasă a autorului scoate la lumină numeroase aspecte rămase încă inedite din activitatea muzicianului, cum ar fi de pildă : Cucu — autor de lucrări teoretice și didactice, sau — etnograful care sesizează pentru prima oară prezența ritmului aksak în muzica populară românească. „Nu cunoaștem ca cineva la noi să fi făcut această observație înaintea lui Cucu — notează Parocescu — Ritmul, mult mai răspîndit în alte țări Sud-Est europene nu era studiat nici acolo, pe vremea cînd Cucu îi surprindea specificul".

În mod firesc cea mai mare parte a cărții este consacrată studiului creației muzicale a artistului. Trei momente esențiale îi definesc opera : muzica liturgică, culegerile sau prelucrările corale de colinde, în sfîrșit armonizările și corurile pe teme populare.

„Activitatea de toată viața a lui Cucu, începută la vîrsta de 15—16 ani și neîntreruptă pînă la sfîrșitul vieții, a fost aceea de dirijor de cor bisericesc". Nu trebuie să ne mire atunci faptul dacă o mare parte din creația sa este destinată serviciului religios. Și subliniindu-i valoarea incontestabilă, Nicolae Parocescu arată : „Cucu a atins în muzica sa, culmi ce depășesc cu mult prin originalitate și expresivitate pe toți compozitorii care au scris muzică liturgică pe bază psaltică. Dar, el vedea această muzică într-un fel de unitate stilistică popular românească cu tot restul creației noastre muzicale, în funcție de un scop comun educativ-muzical și unul mai larg, cultural național. Un astfel de program însemna — am preciza noi astăzi — o mai organică apropiere a muzicii

de uz liturgic de întreaga cultură muzicală a poporului nostru. În acest sens, judecînd după caracteristicile esențiale, compozitorul Gheorghe Cucu și-a realizat programul propus".

Este un comentariu făcut cu multă personalitate la care Parocescu revine și pe parcursul celorlalte subcapitole dedicate operei muzicianului. Astfel, apropiindu-se cu mult respect de culegerile și prelucrările corale de colinde, cărora le subliniază neîntrecuta frumusețe poetică precum și simplitatea, înțeleasă ca semn distinctiv al artei adevărate, muzicologul arată : „El pune de acord destinația școlară a colindelor sale cu concepția sa cam radicală, asupra necesității unei unități românești folclorice a tuturor categoriilor muzicii noastre". În ceea ce privește genul în sine comentatorul notează : „Observația cea mai generală cu privire la mesajul spiritual al colindelor lui Cucu ne arată că, deși pe subiecte religioase, în ele nu se poate deslușI o concepție de viață ce ar putea fi definită ca irațională, de tip mistico-religios ; nimic în esența acestor imagini poetico-muzicale nu pare a fi interpretat în sensul transcendent... Colindele lui Cucu au în esența lor o puternică latură educativ-estetică și general educativă".

Am insistat mai mult asupra acestui capitol deoarece îl considerăm drept unul din momentele cele mai realizate și totodată, cele mai importante ale cărții. Parcurgerea lui ni-l dezvăluie pe muzicologul ce pornește în analizarea fenomenului muzical de la înălțimea celor mai înalte exigențe artistice, menite să îl ajute în depistarea elementului valoric. Studiul dedicat de Parocescu muzicii liturgice și prelucrărilor de colinde, ne impresionează prin convingătoarea expunere și argumentare, a tezelor cu caracter general estetic, conform cărora această latură a creației lui Cucu reprezintă o valoare artistică și muzicală incontestabilă, o valoare pe care — alăturîndu-ne părerii comentatorului — am dori să o întîlnim figurînd în programele stagiunilor noastre muzicale. Am împlini astfel o veche și dureroasă obligație față de compozitorul Gheorghe Cucu, față de tradiția noastră muzicală ; am realiza un semnificativ act de cultură.

Trebuie de asemeni subliniat că toată această analiză făcută colindelor și muzicii liturgice lăsată de Cucu, este realizată de Parocescu prin prizma legăturii ei directe și imediate cu folclorul. „Cucu dezvăluie pentru epoca sa, orizontul nemărginit al adevărului și al frumosului permanent în cîntecul popular românesc". Bineînțeles această trăsătură se descoperă cel mai elocvent în prelucrările corale pe teme populare sau în creațiile în spirit popular. Este un aspect asupra căruia Parocescu insistă în mod deosebit. „Folclorismul corurilor lui Cucu trebuie înțeles, nu ca un etnografism demonstrativ, ce limitează gustul muzical și expresia, la culoare și dimensiuni locale, ci ca act creator individual în care esența și alchimia plăzmuirii, depășesc mult forța mijlocie a talentului și prin aceasta limitările timpului și locului".

Concluzia omagială adresată ținutei estetice a folcloristului Cucu apare însă în urma unei demonstrări extrem de argumentată. Și nu lipsite de semnificație sînt în acest sens raportările finale, prin intermediul analizei comparate : Cucu-Kiriac, Cucu-Enescu, Cucu-Vidu, Cucu-Jora, Cucu-Drăgoi, Cucu-Cuclin.

Multitudinea concluziilor și sintezelor atît de originale la care ajunge Nicolae Parocescu pe parcursul lucrării sale, nu sînt rezultatul unor simple speculații filozofice, estetice sau sociologice, ci al unei poziții științific adoptate în fața fenomenului muzică. La baza generalizărilor ideatice stă o temeinică cercetare a vocabularului și tehnicii componistice, cercetare care nu neglijează nici unul din elementele : melodie, ritm, armonie, polifonie, modalism...

Recenzarea acestui studiu consacrat vieții și operei lui G. Cucu, ar putea continua încă pe multe pagini. Mă opresc totuși aici considerînd că majoritatea caracteristicilor sale fundamentale au fost pînă acum arătate.

„Compozitorul G. Cucu" — iată o carte ce se adresează în egală măsură atît specialistului cît și amatorului, o carte în care scolastica profesională este învestmîntată în haina talentului literar și a omului de suflet.

Îl apreciem pe Nicolae Parocescu pentru seriozitatea, pentru profunzimea convingătoare a expunerii sale, pentru atitudinea plină de personalitate pe care o adoptă în calitatea sa de muzicolog. Dincolo de toate acestea, paginile lucrării dezvăluie totodată o apropiere față de autorul nemuritoarelor „Haz de necaz" sau „Frumosul vine pe apă". făcute mu multă sensibilitate, cu multă dragoste. Emoția pe care i-a creat-o contactul cu opera acestui „Creangă al muzicii românești", — comparație de intensă sugestivitate evocatoare cu care ne întîlnim mereu pe parcursul lucrării — emoția pe care i-a creat-o contactul cu opera acestui mare purtător și innoitor al tradiției noastre corale, Nicolae Parocescu dorește să o transmită intactă cititorilor săi.

În ce măsură reușește ? Înțelegem acest lucru chiar de la primele file.

Din negura amintirilor trecute, un nou nume va primi de-acum înainte căldura dătătoare de viață a luminii — G. Cucu. Este un act de cultură pe care Nicolae Parocescu îl semnează cu mult talent și competență profesională.

T. A.

Eseistică și critică muzicală*

Scriam mai de mult, într-o scurtă notă pe marginea volumului *Dincolo de muzică...*, că vocația lui G. Bălan pare să fie aceea a eseului. Într-adevăr, lectura ultimului său volum — *Noi și clasicii* — nu numai că mi-a întărit prima impresie, dar a clarificat și o alta, pe care nu o exprimasem explicit cu primul prilej : aceea că autorul este fundamental un eseist, fără a fi propriu-zis un critic. Pentru că în momentul de față o clarificare a termenilor este necesară, distincția dintre *eseistică* și *critică muzicală* se impune. Realitatea este că — în pofida unor înaintași de mare merit, pe care i-am avut în direcție muzicologică — o noțiune

* *George Bălan — Noi și clasicii* — Editura tineretului, București, 1968.

precisă asupra criticii muzicale, în înțelesul propriu al cuvîntului, la noi nu a fost încă impusă și marea majoritate a publicisticii plutește în vag deasupra acestui teren, lipsită fiind de o metodă cît de cît definită.

Dacă pentru literatura română existența unei critici practice, aplicate este acum lucru învederat, nu la fel se prezintă situația în muzică, artă al cărei moment critic de sinteză încă nu s-a produs. Lucrul este explicabil, pentru că prima orientare estetică sincronă țărilor cu creație cultă mai veche, a pătruns la noi dinspre literatură, prin Maiorescu. Dar abia E. Lovinescu realizează conceptul modern al criticii curente, integrînd, în sfîrșit, scheletul estetic unui organism critic viu, obținut printr-o despuiere totală a operei, care e privită acum din toate unghiurile, pentru a culmina într-o imagine sintetică și elocventă. Au fost însă și aici necesare eforturi conjugate și, ca să se ajungă la momentul critic de sinteză, — monumentala *Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent*, de G. Călinescu — ideea de critică a trebuit să se cristalizeze succesiv, sub penele mai multora: T. Maiorescu, G. Ibrăileanu, E. Lovinescu. Creația cultă muzicală este, față de literatură, într-un anume decalaj de timp — ale cărui cauze complexe nu pot fi analizate aci — și abia după 1900 se poate vorbi, în această direcție, despre începuturi de critică. Meritele unui G. Breazul, C. Brăiloiu, E. Ciomac — personalități altfel mult diferite — sînt aici incontestabile. Dar momentul sintetic încă nu s-a produs și el înseamnă a realiza o totală perspectivă de sus, personală și unitară, a întregii istorii muzicale românești, vizionînd materia critic, întotdeauna cu un principiu estetic.

Trecînd acum la critica propriu-zisă, trebuie spus de la început că ea este o savantă îmbinare polifonică a subiectului — judecata de gust a receptorului, a cărei pseudouniversalitate o recunoștea Kant — cu obiectul și că numai considerarea acestuia din urmă pune la dispoziția criticului materialul său propriu. Însă obiectul este însăși opera și toată strategia criticului constă în a-i privi structura din unghiurile cele mai favorabile expresiei critice. Asupra acestei chestiuni G. Călinescu a dat o pagină admirabilă, pe care regret că nu o pot transcrie aci în întregime: „...criticul primește de la operă două serii de recepții: impresii de gust și o serie întreagă de reprezentări mai concrete ori mai abstracte, privind opera literară ca obiect independent de subiectul estetic. Ori de cîte ori un critic face propoziții care trec de la simpla afirmare sau negare afectivă la contemplări ale operei ca obiect este un critic obiectiv. A spune despre o operă că este pesimistă sau optimistă, a te ocupa de ea ca complex ideologic, că dezvoltă anume teme, că suferă anume înrîuriri, că a avut anume efecte, că prezintă cutare structură psihologică sau că reprezintă în plan fictiv un anume univers, etc. este a face critică obiectivă". (*Istoria literaturii române, Compendiu*, E.P.L. 1960, p. 9). Aceasta, în literatură; în muzică, chestiunea fiind tot de natură strict estetică, nu poate fi pusă fundamental altfel. Numai că aici materia este ceva mai ambiguă pentru ochiul comun, structurile nemaifiind la îndemîna oricui, pentru simplul motiv că numărul acelora care știu să citească corect o partitură — și deci, s-o asculte — este infinit mai mic decît al celor care știu să citească o carte. Cu alte cuvinte, criticul muzical trebuie să fie un om de „meserie", — care să cunoască în amănunte tehnica artei sale — înzestrat însă cu forță de creație. El va supune opera unui examen integral, căutînd a se documenta pe cît posibil mai complet. În genere, e bine a se studia compozitorii monografic, pentru că numai monografia este studiul exhaustiv. Făcînd analiza operei, se vor căuta structurile caracteristice, definitorii, ca și liniile mari de evoluție ale compozitorului; în sfîrșit, se vor face toate relațiile posibile între diferitele elemente descoperite în biografie și în operă, căutînd a surprinde inefabilul acesteia din urmă într-o expresie pregnantă care, dacă nu-l va putea explica, cel puțin îl va sugera. Desigur, pe parcursul paginii citatele muzicale din partitură vor fi de neocolit, dar criticul trebuie să fie cît mai explicit în comentariul său, astfel ca cine citește doar partea literară să înțeleagă substanța. Admițînd acuma că cel care scrie este numai un om de gust, mulțumit a da doar direcții de orientare estetică, în afara oricărui travaliu critic supus la obiect, el poate da „atitudini estetice, nu articole de critică..." (Ibid., p. 9).

Cartea lui G. Bălan este mai mult o carte de „atitudini estetice" decît una de critică. Autorul nu se coboară niciodată cu adevărat în opera unui compozitor, nu face nicăieri vreo analiză propriu-zis muzicală — operații care singure ar fi asigurat satisfacerea ambiției supreme a criticii: aceea de a da iluzia operei reale, prin re-crearea ei în planul ficțiunii critice. Pagina lui G. Bălan e compusă însă dintr-un șir de considerații asupra compozitorului privit sub raport biografic, a semnificațiilor filozofice ale operelor; sigur că și acestea toate fac parte dintr-o critică; dar nu sînt rațiunea ci suficiență, așa cum am văzut mai sus. În altă parte, eseistul e preocupat să găsească „definiția" muzicii și, o dată găsită aceasta, ajunge la paradoxala concluzie că tot ce s-a compus după aproximativ 1900 este o „anti-muzică". Greșeala nu stă, desigur, în dorința de a găsi „esența" muzicii, („...sau cel puțin a atributelor ei fundamentale") văzută ca un „lucru în sine", păstrat nealterat de-a lungul tuturor transformărilor pe care le-a suferit arta în timp. Încercarea nu e de loc de condamnat și este chiar de dorit ca criticul să o facă, pentru că nu mai astfel obține viziunea adîncă. Viciul nu stă dar aici. El intervine însă acolo unde autorul are iluzia că a ajuns la o „definiție" a muzicii, ignorînd faptul elementar că așa ceva nu e cu putință atunci cînd este vorba despre un fenomen artistic. „Definiția" sa devine — cum era de așteptat — sentință și, ca orice sentință, unilaterală pentru critic, nu fără a surprinde însă unul din multiplele aspecte ale adevărului. „Bunul simț, în înțelesul superior, iar nu casnic al cuvîntului, sau mai bine zis instinctul muzical sănătos" îl conduce pe eseist la ceea „ce trebuie să înțelegem prin muzică: ...cel în care instinctul muzical nu s-a îmbolnăvit... nu poate să dea ideii de muzică decît un singur sens, acela pe care îl avea în vedere Shakes-

peare cînd spunea că muzica trebuie să cînte în sufletul fiecărui om normal şi că este de plîns şi de ocolit (ca primejdios) omul în care susurul acesteia nu se face auzit" (altă sentinţă, de data aceasta poetică !). Făcînd apoi „apel la date naturale, la propria noastră experienţă sufletească, muzica (respectiv muzicalul, muzicalitatea)" îi apare „indestructibil legată de ideea elevaţiei şi purităţii, a construcţiei armonioase, scoţînd la iveală prin aceste atribute ale sale ceea ce este *angelic* sau *dumnezeesc* în om". Luînd ad litteram aceste cuvinte, este clar că dacă „s-a putut vorbi, încă de pe vremea lui Pitagora, despre o „muzică a sferelor", iar nu despre o literatură sau pictură a sferelor... oamenii au simţit că prin ea (prin muzică, n. n.) intrăm în comuniune cu cerul, cu infinitul, cu transcendentalul, cu eternitatea". A gîndi însă că una din arte are prioritate la „eternitate" este o naivitate, pentru că fiecare artă realizează inactualul, fiind totuşi mereu actuală. Dar nu aceasta interesează aici. Autorul a voit să definească „esenţa" muzicii adică simţul nostru pentru muzică, confundînd sensul estetic valabil al termenului — acela de capacitate de a structura muzical sau de a intui structura artistică a unui material — cu acela comun, căruia i se spune obişnuit „ureche muzicală". Dar nu oricine poate să versifice corect este poet şi confuzia generală a proclamat adesea drept poet pe cine nu era, în realitate, decît un modest versificator. Călinescu făcea în acest sens, o interesantă remarcă în *Principiile de estetică :* „De bună seamă că poezia, adică sentimentul nostru de poezie, există. Asupra acestui punct nu mai e nici o îndoială. Poezia, nu se poate defini ci numai descrie, fiindcă ea nu e o stare universală ci numai un aspect sufletesc particular cîtorva indivizi. Orice om aude şi vede, afară de cîteva excepţii. Simţul pentru poezie este însă excepţional. De aci şi varietatea definiţiilor, care nici nu sînt definiţii, ci sentinţe". (p. 17.). Se va replica imediat că, de vreme ce toţi oamenii aud — cum spune şi Călinescu — înseamnă că simţul pentru muzică îl au cu toţii, „sentimentul" muzicii nemaifiind deci „particular cîtorva indivizi", ci devenind o „stare universală". Însă comparaţia care se poate face cu poezia este lucru elementar şi, dacă toţi oamenii ştiu să vorbească iar marea majoritate să scrie, nu toţi sînt şi poeţi, etc.

Eroarea fundamentală a viziunii autorului stă deci în iluzia existenţei unei „definiţii" a muzicii, prin ignorarea faptului că, atunci cînd este vorba de artă, nu se pot da decît sentinţe. Dar sentinţa este forţamente unilaterală şi, pentru critic, rigidă. O dată „definiţia" acceptată, eseistul îşi urmează cu „luciditate" raţionamentul şi, după ce stabileşte că „elevaţia şi puritatea" sînt non plus ultra esenţei muzicii, aplică regula oricărei epoci muzicale conchizînd că, după 1900, toată muzica — care ar fi trebuit să se numească mai curînd modernă şi contemporană — devine o „antimuzică". Ce este această antimuzică ? E cumva o non-muzică ? „Sînt întrebări la care" autorul nu ne poate răspunde nimic precis. Pornind cu aceste premize, era firesc a se ajunge aici. Pentru că numai printr-un efort critic total s-ar fi putut despărţi, pe întinsa arie abordată, valoarea adevărată de nonvaloare. În timp ce eseistului îi este sortit să plutească în zona unor consideraţii generale, — uneori juste prin intuiţia firească a gustului — numai criticului îi este accesibil drumul la autentic, prin migăloasa muncă de definire a structurilor muzicale.

Şi apoi, pentru critic — îndatorat să dea opinii asupra operei — este impropriu a amesteca, în perspectiva aceluiaşi plan, judecata estetică cu cea etică sau de altă natură. Omenirea a trecut adesea prin perioade de criză spirituală şi, cu toate că acestea n-au rămas fără urmări asupra artelor, s-au produs şi atunci opere de valoare. Epoca Inchiziţiei a fost epoca Renaşterii, — chiar dacă nu sînt perfect suprapuse cronologic — iar epoca *siengspiel*-ului german, înaintea lui Bach şi Haendel, era bîntuită de teroarea faimoaselor „procés de sorcellerie". Societatea a înaintat în virtutea unor legi impuse fatalmente de traiul omului în comun, de structura sa social-politică. Nu încape îndoială că, alternativ, au existat perioade de decadenţă şi perioade de înflorire ; la fel se poate face constatarea că epocile de decadenţă au frînat artele şi că atunci s-au produs opere cu o valoare, în genere mai redusă. Aşa sînt epocile în care o artă se academizează sau decade, fără a pierde însă integral orice valoare. Dar de aici la a afirma că o epocă de degenerescenţă spirituală produce... anti-artă, este o distanţă care, la un examen mai adînc, nu poate fi trecută.

Însă nu trebuie să judecăm o carte prin prizma unor scopuri pe care nu şi le-a propus. Cu toate că subtitlul volumului este „o istorie mai neobişnuită a muzicii", nu este sigur că autorul a vrut să facă neapărat operă de istoric muzical, — lucru care ar fi presupus imediat metoda critică — pentru că subtitlul său are numai un sens figurat. Ca eseist, nu este îndoială că G. Bălan are vocaţie şi cartea sa e, de fapt, o suită de eseuri ordonate cronologic, de la Montela cea de-a doua şcoală vieneză la cea de-a doua şcoală vieneză, Stravinsky, G. Enescu, E. Varése şi P. Boulez. Dar prilejul a fost nimerit pentru a face o primă şi generală descriere a metodei critice şi, mai mult, însăşi problemele abordate de-a lungul eseurilor pretindeau această metodă ; multe chestiuni — de care autorul recunoaşte franc că e depăşit — ar fi putut fi lămurite astfel (vezi eseul *Încercînd a-l înţelege pe Boulez*).

Însă chiar atunci cînd am privit prin prizma proprie a volumului, — aceea a eseului — am remarcat perspectiva greşită a lui G. Bălan, care constă în a fi absolutizat o sentinţă estetică, aplicînd-o forţat evoluţiei artei ; datorită acestei false premize, concluzia fantastică a „antimuzicii" era inevitabilă. Lucrul e cu atît mai ciudat, cu cît autorul se arată a fi uneori comprehensibil la muzica modernă şi chiar contemporană (vezi, în acest sens, articolul despre E. Varése).

Abstracţie făcînd de eroarea fundamentală a concepţiei, *Noi şi clasicii* este o carte cu ritm alert, din care publicul larg, doritor de o primă familiarizare cu muzica, va avea un mare profit, pentru că autorul face efortul popularizării unor idei estetice, altfel destul de curente ; pentru critic, volumul este interesant în măsura în care pune probleme, chiar dacă discutabile, poate tocmai de aceea.

ŞTEFAN BLĂNARU

muzica

INFORMATIONS

TRAVAUX ROUMAINS DE MUSICOLOGIE

Nous vous présentons quelques-unes des dernières oeuvres parues aux Editions musicales *de Bucarest.*

Le Révérend-père

I. P. Petrescu : „Etudes de paléographie byzantine" *(Présentation dans „Muzica" No. 1 et 3/1968).*

Volume impressionant de 680 pages, le livre du réputé byzantinologue roumain comprend plus de 180 mélodies transcrites en 1—12 versions d'après environ 60 manuscrits et une vaste bibliographie — depuis les recherches du dernier siècle (J. Pitra, W. Christ, Edmond Bouvy, Pierre Aubry etc.) jusqu'aux plus récentes investigations contemporaines (H. Gaïser, A. Gastoué, J. P. Thibaud, E. Wellesz, H. J. W. Tillayard, Lorenzo Tarde).

Parcourant de manière systématique les sources principales (manuscrits notés, traités théoriques, tradition vivante) ainsi que les sources secondaires (informations prises dans la culture générale du Moyen-Âge, textes non-byzantins du domaine musical, manuscrits grégoriens et mozarabes, etc.) le savant roumain divise cet immense matériel en deux grandes parties : partie théorique et transcription de textes. La comparaison minutieuse du matériel ologaphe conduit à une division précise des époques de notation, faisant ressortir la grande unité de cette notation pour les zones géographiques orientales (Byzance, Athos, Antioche, Jerusalem, Alexandrie, Sinaï, Grèce, Italie Méridionale) ainsi que ses différentes caractéristiques pour les manuscrits occidentaux de l'époque. Comme un grand critère de systématisation on y a fait la distinction par groupes précis : notation paléobyzantine (X-ème — XII-ème siècle, avec des exemplaires assez rares), notation néobyzantine (XIII-ème — XV-ème siècle), et notation post-médiévale (respectivement culézienne, XVI-ème et XIX-ème siècle).

L'étude débute par ce que l'auteur appelle „les piliers de la musique byzantine" — les modes. D'intéressantes comparaisons entre les anciens modes grecs et les modes médiévaux nous montrent le processus de prélèvement qui s'est produit dans la musique médiévale européenne (il est à mentionner la grande ressemblance entre l'hymne chrétien „Ossana filio David" et l'antique hymne d'Apollon).

Après une vaste exégèse sur les modes authentiques et plagaux d'une partie spécialement consacrée aux modes moyens (marquant de courtes étapes dans la voie du développement mélodique, et les difficultés d'une définition exacte étant dues à des contradictions contenues par les manuscrits du XV-ème siècle comme par exemple Mss. Barb. grec 300 et le Haghiopolyte 360) l'oeuvre fait l'analyse des trop connues „Mărturii", signes indicateurs des modes représentant la clef de la notation diastématique byzantine. Dirigé par l'intérêt pratique que doit présenter ce livre monumental, l'auteur accorde une attention particulière au déchiffrage des textes et en consacre une partie importante à l'étude de la semiographie.

Toujours dans l'intérêt d'une contribution aussi efficiente et pratique que possible pour la connaissance de ce domaine, le savant roumain évite l'emploi des manuscrits paléo-byzantins de valeur plutôt documentaire que rigoureusement scientifique et s'appuie surtout sur l'écriture hironomique des documents des XIII-ème — XVIII-ème siècles.

Par le vaste matériel analysé comme par la systématisation scientifique de la documentation, le traité du Révérend-père I. D. Petrescu représente une valeureuse contribution contemporaine à l'étude de la paléographie musicale byzantine.

Const. Brăiloiu

„Oeuvres", I-er volume

Edition rédigée par Emilia Comişel (Présentation dans la revue „Muzica", No. 8/1968).

Le premier volume d'un cycle dédié à l'oeuvre de l'éminent folkloriste et musicologue roumain Constantin Brăiloiu, ayant pour titre „Problèmes de morphologie du folklore" *réunit une série d'études représentant le résultat de longues recherches pour la mise en ordre des découvertes et des conceptions propres du savant roumain.*

Dans „Le vers populaire roumain chanté". Brăiloiu démontre le fait que certains phénomènes qui apparaissent des fois comme „distorsions" *du vers, sont dues en vérité à un système autonome du vers chanté régi par une esthétique spéciale, et nullement au primitivisme du poète-rhapsode paysan. Il est intéressant à relever que le chercheur roumain s'arrête souvent pour ajouter ou revoir les études antérieures de son ami Bela Bartók sur quelques problèmes similaires, concernant le vers roumain chanté. Son information immense sur certains des aspects, comme par exemple la poésie du vers chanté destiné à pleurer un mort* (bocetul) *en Olténie — ouvre sans doute un champ très fertile pour les recherches de musicologie contemporaine.*

En analysant le système de giusto-syllabique (considéré comme le système rythmique roumain) Brăiloiu nous offre l'exemple admirable d'une version paysanne faite sur un chant liturgique. Il est incontestable que ce rythme de giusto-syllabique — prélevé par la création instrumentale de nos compositeurs — appartient à la musique vocale.

Une contribution de valeur et d'une grande originalité est constituée par l'étude sur le „rythme des enfants". ouvrage qui a fait l'objet d'une contribution révélatoire au Colloques de Wégimont (Belgique) en 1954. Saisissant pour la première fois „l'autonomie" de ce phénomène (considéré jusqu'alors comme une partie intégrante du rythme classique) il nous présente son spécifique démontrant une aire de dispersion géographique impressionante.

„Le rythme aksak" *(remarqué pour la première fois dans la mé-*

lodie bulgare) est analysé comme un système à part et dissocié de manière critique. Le chercheur démontre par des comparaisons la confusion qui a régné longtemps dans l'interprétation des rythmes populaires considérés comme „surcompliqués" et répétés avec légèreté dans le rythme classique de la mesure. On doit noter les limites entre lesquelles Brăiloiu formule ses propres déductions, montrant le caractère sans base scientifique, que d'éventuelles spéculations abstraites pourraient constituer, dans sa contribution strictement musicologique.

Enfin trois études de vastes proportions du problème de la tonalité : „Un problème de tonalité", „Sur un chant russe", „Les pentatonismes de Debussy" nous donnent des réponses et des explications sur la genèse des systèmes prépentatoniques et heptatoniques considérés comme des stades historiques du développement de la tonalité.

Tudor Ciortea :

„Les Quatuors de Beethoven"

(compte-rendu dans „Muzica" No 6/1968).

Les Quatuors béethovéniens, surtout les deux derniers, sont de véritables „échelons finals", souvent entourés d'un nimbe de littérature et de philosophie, avec des sens de légende parfois. Pour être complète, l'analyse de cette gigantesque pyramide de la pensée musicale, demande une pénétrante investigation dans l'évolution des genres de la musique de chambre à partir de l'aube du XVII-ème siècle. A cette fin, le chapitre „Préliminaires et perspective" nous introduit avec compétence dans l'époque d'or du quatuor classique. Ce premier chapitre du livre de Tudor Ciortea pourrait être suggestivement comparé à une étincelante „Passacaglia" avec un thème musicologique coordonnateur des notions afférentes. Ce sont des appréciations d'ordre musical, mais aussi du domaine historique et social de l'époque, complétant la pénétration d'un des phénomènes les plus significatifs de l'histoire de la musique. Une fois „l'armature" contourée, le sujet sera traité avec aisance. L'auteur adopte une position objective face aux Quatuors soumis à l'analyse de structure, insistant sur la substance musicale, sur les sens complexes de ces chefs-d'oeuvre. L'anecdote et la présentation littéraire sont complètement banies. Les sources principales restent l'écriture et l'esprit de la partition d'où l'on passe à l'établissement des synthèses comparatives et à des éléments communs. Comme centre de l'attention nous distinguons la forme — tant pour la macrostructure que pour la microstructure. Le motif musical est suivi de près amenant des corrélations d'un grand intérêt théorético-musicologique (comme par exemple la triade op. 132, 130, 131, ou l'analyse exhaustive du Quatuor op. 95). La force captivante du livre, le dialogue avec le lecteur tout y est construit de manière graduée, en poussée qui s'amplifie avec l'investigation analytique. L'épilogue de ce livre très appréciée, suggère la vision dont l'auteur a été inspiré pour réaliser cette exégèse : c'est la condensation et la cristallisation d'une longue évolution et d'un immense héritage des siècles de traditions. Jamais peut-être un compositeur n'a irradié tant de vigueur et de lumière sur la culture universelle que Beethoven.

Il est indubitable que le cycle des Quatuors constitue l'oeuvre la plus „chaude" du Titan et l'étude du musicien roumain, oeuvre d'une très grande valeur documentaire, sert à les approfondir et à les mieux aimer.

Octavian Lazăr Cosma

„L'Oedipe énescien"

(Présentation dans „Muzica", No. 10/1967).

Pour l'analyse de ce vaste sujet, l'auteur entend partir des bases mêmes de la pensée humaine, de ce patrimoine d'or de l'esprit, constitué par la philosophie grecque. Une incursion succinte dans la pensée présocratique retrace l'évolution du concepte homme — destin, depuis l'angoisse devant l'idée de la mort — telle que nous la retrouvons chez Anaximandre, Héraclide ou Parménide — jusqu'à la tragédie de Sophocle où se contoure l'image de l'homme assoiffé de vérité, doué d'une force morale qui le rend capable de dominer les circonstances, même alors qu'il est abattu physiquement.

Dans la dramaturgie de Sophocle, l'effet de „katharsis" ne vient pas de l'étalage de la misère d'Oedipe mais ds la vigueur avec laquelle il s'oppose „à la fatalité".

Transposé dans la création musicale européenne le long des âges — depuis Gesualdo da Venosa jusqu'à Wagner et à Schönberg — ce „katharsis" est transmis dans sa vision platonienne de "l'éliberation par la mort". La vision de George Enescu est prégnante. Le contenu musical de son Oedipe est sobre et retenu, le discours s'écoule tranquillement comme une confession lyrique, véritable symbole lumineux de la sensibilité du peuple roumain, évoquant la poésie de la nature, d'un noble amour pour l'être humain. Oedipe n'est pas une oeuvre pénétrée par les tourments et l'angoisse expressionistes. Le „Préambule" de l'analyse esquisse les tentatives lyriques qui ont précédé la création énescienne : le climat musical de Paris, la tentation des thèmes mythologiques (mêmes orientaux ou bibliques) ensuite, la découverte de l'„Oedipe" et l'élaboration du libretto par Edmond Flegg. Suit l'analyse musicologique des leitmotifs — cet élément essentiel de la tragédie lyrique d'Oedipe — et leur évolution le long du déroulement de l'action — comme une véritable „progression dramatique" dans la caractérisation des personnages. Entrelaçant l'étude de cet élément de base — les leitmotifs de l'opéra — avec des considérations d'ordre stylistique et architectonique, L. Cosma réussit à contourer dans toute sa complexité ce chef-d'oeuvre d'Enescu, à juste titre nommé „la clef de voûte" de sa création, dans toute sa complexité. Dans les chapitres finals l'Oedipe énescien est encadré dans le paysage lyrique universel et l'auteur nous présente aussi les opinions les plus significatives de la critique internationale intéressée à la vie scénique de l'oeuvre, pendant les dernières trois décénies.

Wilhelm Berger

„Le guide de la musique symphonique" (compte-rendu dans „Muzica" No. 3/1968).

Musicien apprécié de la jeune génération, Wilhelm Berger combine heureusement l'activité de compositeur avec les recherches de musi-

cologie. Dans ce dernier domaine son étude „Modes et proportions" représente une contribution importante à la connaissance et l'emploi pratiquement musical de la structure modale spécifique au phénomène musical roumain.

Après le „Guide de la musique de chambre" élaboré avec la compétence d'un grand connaisseur et praticien du genre, le nouveau „Guide de la musique symphonique" représente une investigation, d'un niveau élevé, dans l'évolution et les manifestations de la musique symphonique.

Dès les „Préliminaires" (où sont mises en relief les idées humanistes de la Renaissance, époque durant laquelle l'interpénétration des musiques populaire et cultivée donnera naissance à une diversification stylistique de laquelle sortira le symphonisme) l'auteur définit avec précision la sphère notionnelle du genre. Il s'étend depuis la pratique de la „symphonia" du **XVI**-ème siècle (signifiant des pièces introductives exécutées soit par un groupe plus ou moins restreint d'instruments, soit par un seul) jusqu'aux transformations subies le long des âges : le motet, la missa, le madrigal et la canzona.

En suivant le fil des grands événements de l'histoire de la musique, Berger analyse tour à tour les genres de la musique polyphonique pour voix et orchestre, les traditions et les aspects de la musique de danse, les concerto-grossi, les divertissements, les ouvertures (française et italienne) — insistant sur les différences de gradation agogique. Un aperçu bien documenté sur le baroque musical nous fait pénétrer dans le domaine des beaux-arts apparentés à la musique et de leurs traits caractéristiques pour l'époque (même l'architecture et les arts plastiques). Tout cela explique la naissance de travaux musicaux denses et saturés, la cristallisation du concepte harmonique fonctionnel, l'emploi d'une rythmique chargée (véritable symétrie dans l'assymétrie), la réalisation des grandes variétés timbrales. Admirablement réussie nous apparaît l'analyse des „Concerts brandebourgeois" de Bach et la transition au classicisme (le chapitre „Chemins conduisant au classicisme"). Après une analyse succinte de la création des fils de J. S. Bach, les symphonies de Mozart et de Haydn sont présentées avec une sobriété austère. En soulignant le mélange violent du nouveau et de l'ancien dans le symphonisme de Beethoven, l'auteur complète ses observations par de subtiles pénétrations dans les domaines de la littérature, l'histoire et la philosophie du XVIII-ème siècle — ce qui donne un aspect de clarté au phénomène. Contourant avec concision ce qu'il appelle la „crise du classicisme", Berger s'arrête à la symphonie romantique (dans le sens du „dualisme" et de la synthèse classico-romantique). Son travail facilite la compréhension de la symphonie contemporaine.

Roman Vlad

Igor Strawinsky *traduction par le prof. Eugen Costescu (Présentation dans „Muzica No. 8/1968).*

L'analyse de la création d'Igor Strawinsky nous apparaît aujourd'hui — dans le contexte si complexe des chants contemporains — comme une condition indispensable pour la connaissance de la musique de notre siècle. Il est certain que le grand musicien représente l'une des voies principales dans lesquelles s'est engagée l'évolution de l'art contemporain de la composition ; définissant un langage tout aussi varié que les troubles artistiques du **XX**-ème siècle, — ainsi que les tâtonnements qui ont acquis le long des années, une valeur authentique d'école de composition.

Comme l'avoue l'auteur du travail, l'utilité d'une pareille investigation dans l'univers créateur de Strawinsky lui a été suggérée par le cycle radiophonique „Opera omnia" de la Radio italienne pendant lequel devaient être passées en revue les principales étapes de la création de Strawinsky. De cette manière, en complétant petit à petit le matériel pour l'usage radiophonique immédiat, le musicien Roman Vlad est arrivé à une première édition (en italien et en anglais) qu'il a agrandie ultérieurement par des éléments pris des entretiens du grand compositeur avec Robert Craft (période 1959—66) et des analyses détaillées des oeuvres de Strawinsky.

Il est à remarquer que Roman Vlad accorde (du point de vue de l'analyse musicologique) une priorité évidente aux compositions des dernières années, considérant que les oeuvres plus anciennes sont assez connues par la pratique des concerts et des spectacles. Nous observons de même que pour les oeuvres récentes Roman Vlad s'attarde sur les corrélations entre la musique de Strawinsky et les principales tendances de la musique contemporaine européenne. Par exemple la relation esthétique Strawinsky — Schönberg et la manière dont Strawinsky aborde dernièrement les formes audacieuses du langage musical.

La vaste bibliographie de l'ouvrage ainsi que les détails d'ordre biographique et technique (paralellement avec le texte proprement dit) viennent compléter heureusement la monographie.

Grâce à la traduction, de grande fidélité musicologique et littéraire du prof. Eugen Costescu, notre bibliothèque de spécialité s'est enrichie d'une oeuvre de valeur.

Nicolae Parocescu

„Le Compositeur Georges Coucou" *(compte-rendu dans „Muzica" No. 9/1968).*

Comme un hommage pour ce modeste mais grand compositeur roumain, l'auteur s'arrête sur chaque aspect de l'activité de Coucou, au carrefour des XIX-ème et XX-ème siècles. Tour à tour — le long de trois grands chapitres marquant les étapes essentielles du chemin créateur parcouru par le musicien — on nous présente son activité de pédagogue, de chef de chorale, de chercheur et de glaneur de folklore, de compositeur. Des données strictement inédites mettent en lumière des aspects moins connus, comme par exemple les travaux théoriques ou d'ethnographie.

Il est à noter que Coucou est le premier en date qui remarque le rythme aksak dans la musique roumaine populaire.

Dans sa création artistique on peut établir trois divisions principales : la musique liturgique, les collections de Noëls originaux ou leur refonte pour chorales. Enfin les harmonisations et les chorales sur thèmes populaires. Dépassant de

très loin ses prédécesseurs par l'originalité et l'expressivité pour la musique liturgique à base de psaumes, il considère sa propre création comme émanant du style populaire. Coucou fait un grand rapprochement — du point de vue organique — entre la musique liturgique proprement dite et toute la culture musicale de notre peuple.

Par ses collections et ses arrangements de Noëls, le musicien réussit à mettre en évidence la simplicité séduisante qui caractérise l'art authentiquement populaire. Justement pour cela l'auteur de la monographie peut dire que les Noëls de Coucou ont „dans leur essence un important côté esthético-éducatif et généralement éducatif".

Le chapitre final du livre est réservé à d'intéressantes corrélations entre la création du musicien et celle de ses contemporains. Ce sont Enescu, Kiriak, Vidu, Jora et il est intéressant de constater que justement eux ont compris et soutenu Georges Coucou à une epoque où les coulisses et les intriques „officielles" freinaient son activité.

Romeo Alexandrescu

Trois monographies sur les compositeurs français : Ravel, Debussy, Fauré

Poursuivant le but essentiel et immédiat de ce genre éditorial, les monographies dédiées par Romeo Alexandrescu aux trois compositeurs français, aident le public roumain amateur de musique à comprendre et à mieux approfondir de grandes valeurs artistiques. Cela d'autant plus que ces livres sont élaborés par un musicien roumain mûri dans l'atmosphère musicale française du début de notre siècle et en contact direct, soit avec ces compositeurs, soit avec leurs disciples les plus proches.

Combinant avec bonheur deux méthodes — l'expérience personnelle et la littérature de musicologie française —, l'auteur réussit à nous offrir, dans une organisation intérieure admirable, les aspects les plus significatifs de la biographie et de l'art de ces maîtres de la musique française. L'analyse de leurs créations surtout est graduée de manière à permettre de pénétrer — du plus simple au plus complexe — dans tous les compartiments de la pensée musicale. D'ailleurs, la méthode descriptive qui prédomine, rend la circulation de ces livres plus large et plus fructueuse.

Ana Frost

Ion Vasilescu poète de la mélodie

S'adressant à un domaine qui polarise peut-être plus qu'aucun autre l'intérêt, le goût et les préférences générales — la musique légère et distractive — la monographie d'Ana Frost reprend le fil de la vie et de la création d'un des compositeurs de ce genre, l'un des plus aimés de notre pays, le regretté Ion Vasilescu. Un fait significatif est que la préface du volume porte la signature de Mihail Jora et les mots chaleureux par lesquels le Maître recommande cette publication représentent la haute estime accordée chez nous à ce secteur de la création musicale.

Personnalité avec de multiples ressorts, Ion Vasilescu s'est manifesté aussi comme dirigeur, compositeur, pianiste, pédagogue, animateur infatigable de la vie musicale, ami généreux des jeunes, combattant pour la cristallisation et l'affirmation de la musique légère roumaine. Ses créations fortement attachées à l'éthos de la mélodie du folklore, sont devenues avec le temps synonymes de la sensibilité citadine roumaine. Les traits moraux de Ion Vasilescu sont mis en lumière par les opinions et les souvenirs de ceux qui l'ont approché et ont travaillé avec lui, depuis Enescu, Jora, Constantinescu, Ion Dumitrescu jusqu'aux camarades „de genre" comme Dendrino, Roman, Mălineanu, Mirea. Intéressante aussi est l'incursion dans l'activité, d'environ quatre décénies, des formations et companies de revue, en commençant par „Cărăbuşul" de Tănase, „l'Alhambra" et „Gioconda" pour arriver aux ensembles d'estrade et aux revues de nos jours.

C'est une monographie intéressante mettant à jour un chapitre des plus significatifs de notre musique légère contemporaine.

La collection „La vie par les images"

Parmi les formes largement accessibles de propagation de la culture musicale figure aussi cette collection de micro-monographies, comprenant chacune deux parties distinctes. Une étude synthétique sur la vie et l'oeuvre du musicien et une suite de reproductions photographiques représentatives. Des dernières parutions nous signalons : Alexandru Flechtenmacher *par Rodica Oană-Pop ;* Anton Pann *par Elisabeta Dolinescu ;* Teodor Burada *par Viorel Cosma ;* George Stephănescu *par Gabriel Ştephănescu. Toutes se rapportent à des compositeurs du siècle passé. Pour notre siècle nous citons :* George Enescu *par Tudor Andrei ;* Dinu Lipatti *par Dragoş Tănăsescu et* Alexandru Zirra *par Al. Schmidt.*

Un premier aspect souligne les moments les plus importants de la vie des musiciens présentés — la complexité de leur activité comme interprètes, compositeurs, pédagogues, animateurs de la vie musicale. Ensuite c'est leur participation aux grands événements historiques et sociaux de leur époque : la Révolution de 1848, l'Union, la Guerre pour l'indépendance, l'affirmation et la propagation de la culture roumaine. Des details intéressants de l'ambiance de l'époque viennent compléter les illustrations se rapportant aux musiciens respectifs.

Un autre aspect important est celui de micro-analyse des pages les plus significatives de leurs partitions. Un catalogue détaillé des oeuvres permet de suivre la chronologie des productions.

HOTES DE L'UNION DE COMPOSITEURS

A l'invitation du Comité d'Etat pour la Culture et les Arts, le musicologue américain Benjamin Suchov a parlé à Bucarest sur les publications de musique populaire roumaine aux Etats-Unis, ainsi que sur l'emploi des computers comme instruments de recherches en musicologie.

Se rapportant au livre du chercheur Emilia Comişel (récemment paru sous le titre „Sur les traces de Bartók") *l'hôte américain a exprimé la satisfaction de pouvoir entreprendre aussi un voyage „sur les traces de Bartók". De visiter les districts de Cluj et de Maramures, d'entrer en contact sur place avec la musique collectionnée par Bartók et qu'il n'avait connu que par*

les partitions. — „Je crois que ça vaut la peine de parcouvrir des milliers de milles !" — a déclaré Mr. Suchov.

Parlant de l'activité de Bartók comme collectionneur de folklore roumain, l'invité a relevé la grande signification que ces productions représentent pour l'avenir. Il a dit entre autres „De même que toute la création de Bartók a ouvert au début de notre siècle de nouvelles voies pour le développement de l'art musical, je considère que les études sur la musique roumaine ouvriront la voie vers la refonte et l'étude d'autres matériels folkloriques comme par exemple les américains, les africains etc. Elles détermineront aussi d'autres musicologues à s'occuper de la création folklorique de leur propre pays. Les Archives de New-York ont l'intention d'utiliser la musique populaire roumaine comme modèle pour l'étude des particularités musicales d'un peuple."

En conclusion, le conférencier a dit qu'on avait l'intention d'ouvrir à New-York une Maison mémoriale „Bartók" contenant en dehors des manuscrits musicaux aussi une exposition permanente d'instruments et de costumes populaires roumains.

PRÉSENCES ROUMAINES À L'ETRANGER

La formation de chambre américaine „Les cinq de Maryland" *(William Montgomery — flûte —, Ivar Lunde — hautbois —, William Algood — basson —, Norman Heim — clarinette — et Orin Olson — corne) a présenté récemment aux Etats-Unis le* „Quintette pour instruments à vent" *du compositeur roumain Liviu Comes.*

Parlant de cette oeuvre „The Evening Star" de Washington montre sous la signature du critique Y. Novik que „L'oeuvre la plus surprenante de la soirée a été ce Quintette du compositeur roumain. Il a impressioné non seulement par la fraîcheur et la vigueur mais aussi par le style original et par la structure de la construction. Dans l'admirable interprétation du quintette „Maryland" la pièce de Liviu Comes nous est apparue comme un travail de premier rang ajouté au répertoire de ce prestigieux ensemble."

Le bulletin du „Festival de musique chorale de Niş" (Jougoslavie) mentionne les succès remarquables des récitals présentés par la chorale „Madrigal" à Ohrid, Niş, Belgrad, Vrnjanska, Danja. Sous le titre „Ode aux Roumains" *le chritique Miloş Ivanovici écrit dans „List Jougoslavenskih Horskih Svecanosti" : „Le Concert de la Chorale Madrigal, dirigée par Marin Constantin a été un événement mémorable. Par la beauté, la sonorité cristalline, la richesse des nuances, les voix acquièrent une miraculeuse transcendence qui nous entraîne dans le monde des plus vibrantes émotions.* Madrigal *est un exemple de la manière dont on doit s'approcher de l'art musical et du respect qu'on doit lui accorder". Le journal „Politika" relève la diction impeccable la pureté de l'intonation et du style de l'ensemble, tandis que dans „Borba" le chritique Dragutin Gostuşki remarque, entre autres :* „Madrigal" *dépasse tout ce qu'on ait pu entendre jusqu'à ce jour dans un concert choral. Il est à remarquer surtout la partie des femmes qui a réalisé des sonorités suggérant le jeu perlé de certaines eaux transparentes". Enfin le journal* „Politika Express" *apprécie que les festivités de Niş ont été dominées par la chorale de Bucarest.*

Nous mentionnons que l'année prochaine la chorale „Madrigal" participera au Festival de musique ancienne orientale d'Ohrid.

Le „Festival international de musique de chambre" de Passau (Allemagne Fédérale) a connu la présence de l'ensemble „Muzica" de Bucarest (George Hamza — violon I, Const. Costache — violon II, Ludovic Lang — alto, Robert Sladek — violoncelle), avec un programme comprenant le Quatuor op. 83 (No-2) *par Haydn, le* Quatuor No. 2 *par D. Capoianu et le* Quatuor op. 69 (No. 1) *par Beethoven.*

Le chritique allemand bien conuu Dr. Saam écrivait dans „Passauer Neue Presse" : *„Le merveilleux* Quatuor *de Haydn a été présenté comme une belle carte de visite : l'alternance réciproque des motifs alertes dans les parties extrêmes, la prédominance de l'alto et du violoncelle dans le* Trio, *tout s'est déroulé avec le naturel de la passion pour la musique". La même appréciation favorable est accordée par la critique à l'ouvrage roumain du programme ainsi qu'à l'interprétation du difficile Quatuor „Razumowski" de Beethoven, où l'habituelle tentation des exagérations a été prévenue par une facture retenue et expressive. Tout en soulignant les qualités des quatre artistes roumains (virtuosité, réceptivité, calme et sens de la pondération) la chronique conclut : „nous nous sommes rendu compte quelle soirée impresionante de mu ique de chambre nous a été réservée par l'ensemble roumain, dans l'ancienne salle de Vornbach".*

Depuis peu, le dirigeur roumain Miron Raţiu a fini une tournée de concerts en France et dans la République Démocratique Allemande. Dans „Le Républicain Lorrain", le critique N. Fairise, commente en ces termes l'apparition du dirigeur roumain au pupitre de l'orchestre du Conservatoire de Nancy, en compagnie du violoncelliste Charles Reneau : „Répondant à l'invitation de Marcel Dautremer, Miron Raţiu est venu spécialement de Roumanie pour prendre la direction de l'Orchestre du Conservatoire au cours d'un concert au programme séduisant.

Miron Raţiu sait intelligemment mettre en valeur les intentions du soliste avec beaucoup de souplesse ; il établit un harmonieux et rare équilibre entre l'orchestre et le violoncelle, tout au long de l'oeuvre.

Auparavant, au début du concert, nous avions entendu la 1-ère Rhapsodie roumaine *d'Enesco à laquelle la baguette efficace de Miron Raţiu apporte la vigueur, la flamme et le mouvement nécessaires.*

Miron Raţiu est un homme d'expression et de sensibilité, et sa baguette cherche à faire ressortir la vérité profonde d'une oeuvre plutôt que son côté facilement extérieur".

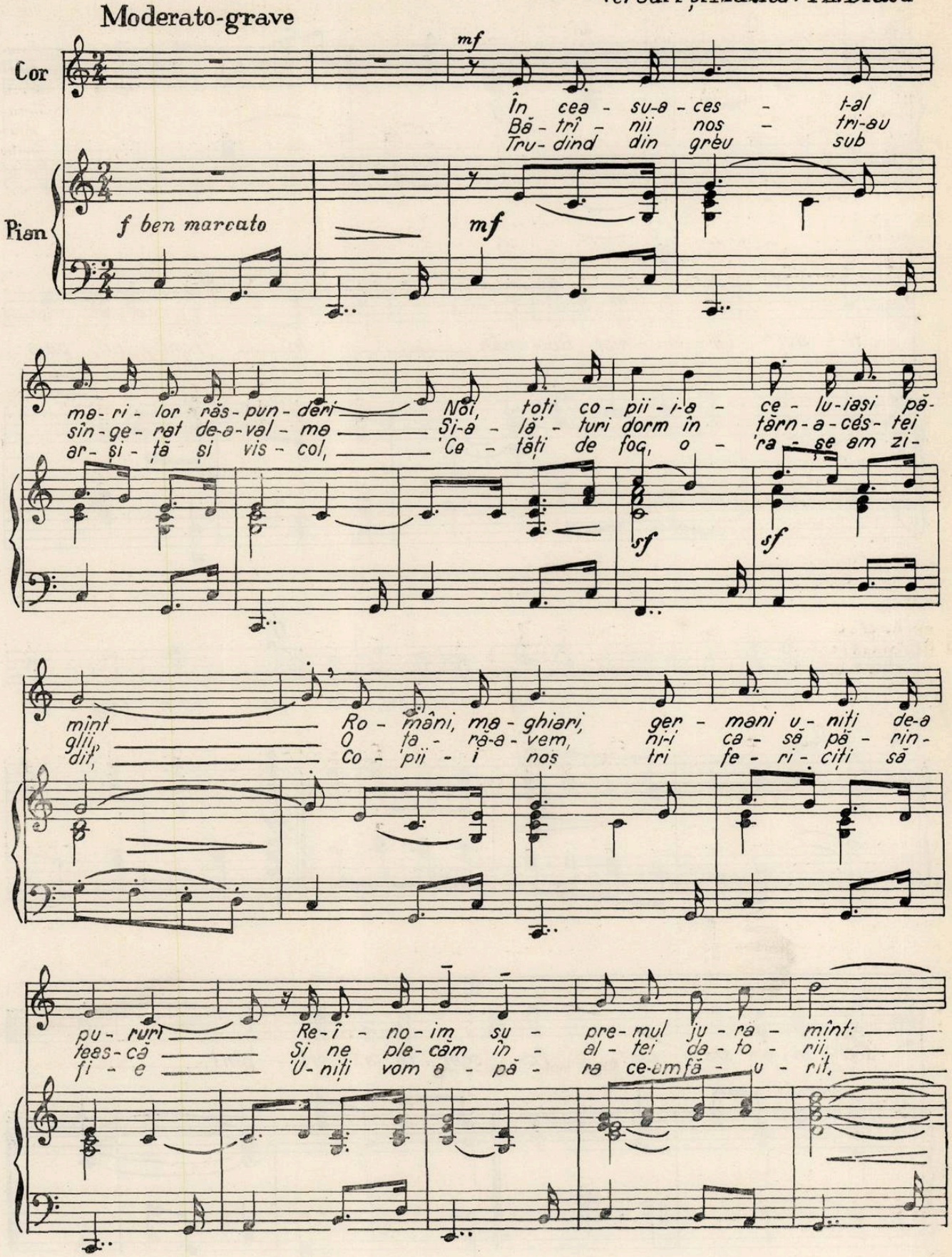
Au pupitre de l'Orchestre Symphonique de Greiz (R.D.A.) Miron Raţiu a dirigé la Suite „Ma Patrie" par Smetana. Sous la signature du chritique Schilbach, „Volkswacht", écrivait : L'artiste-hôte a su équilibrer les compartiments orchestraux de manière que la dense trame musicale soit parfaitement mise en valeur, réalisant une impression de calme intérieur, une interprétation jamais encore entendue à Greiz".

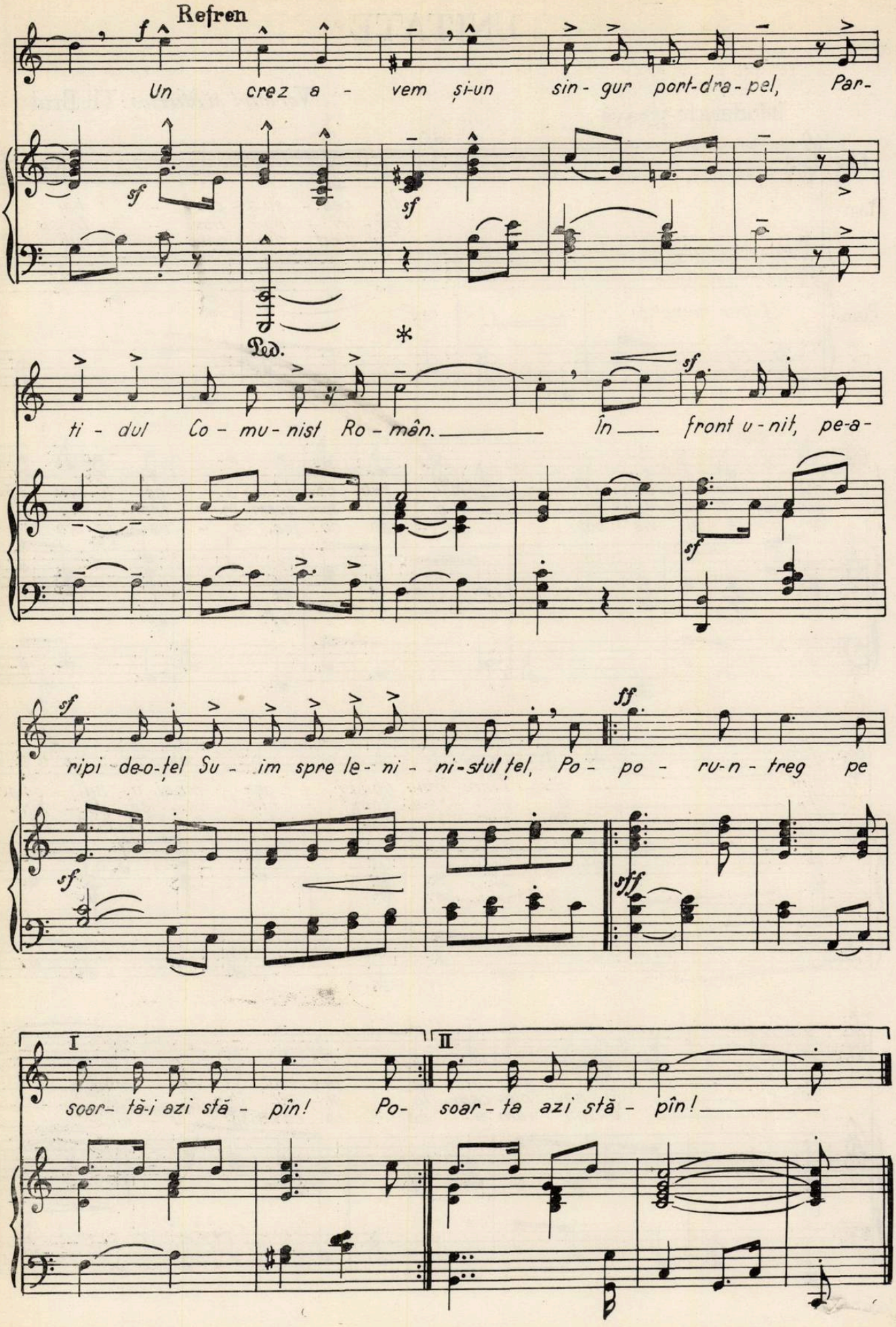
Rédaction : LUCIAN GRIGOROVICI
Traduction : VETURIA DRĂGĂNESCU-VERICEANU

UNITATE

Versuri și Muzica: Th. Bratu

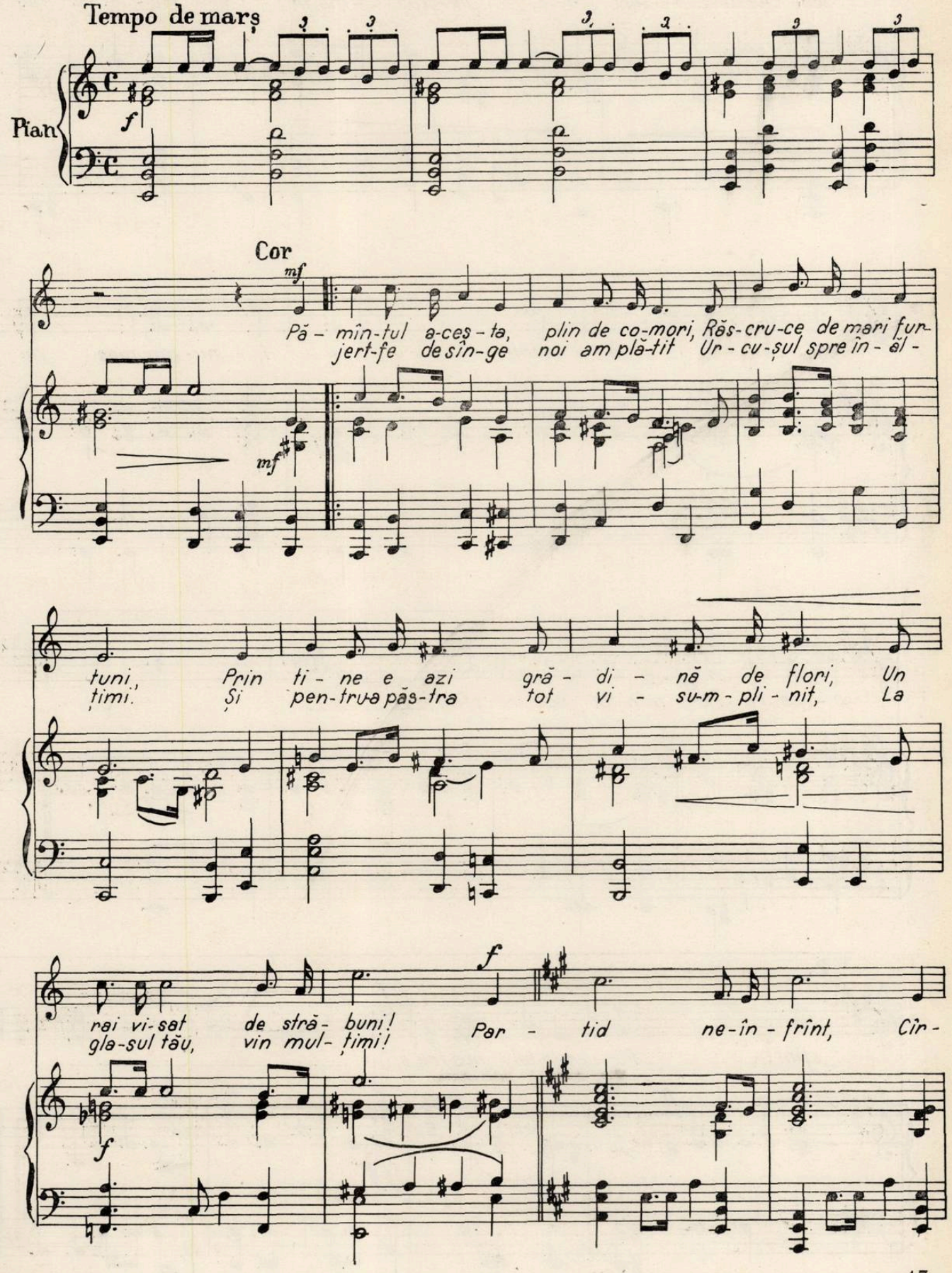
Moderato-grave

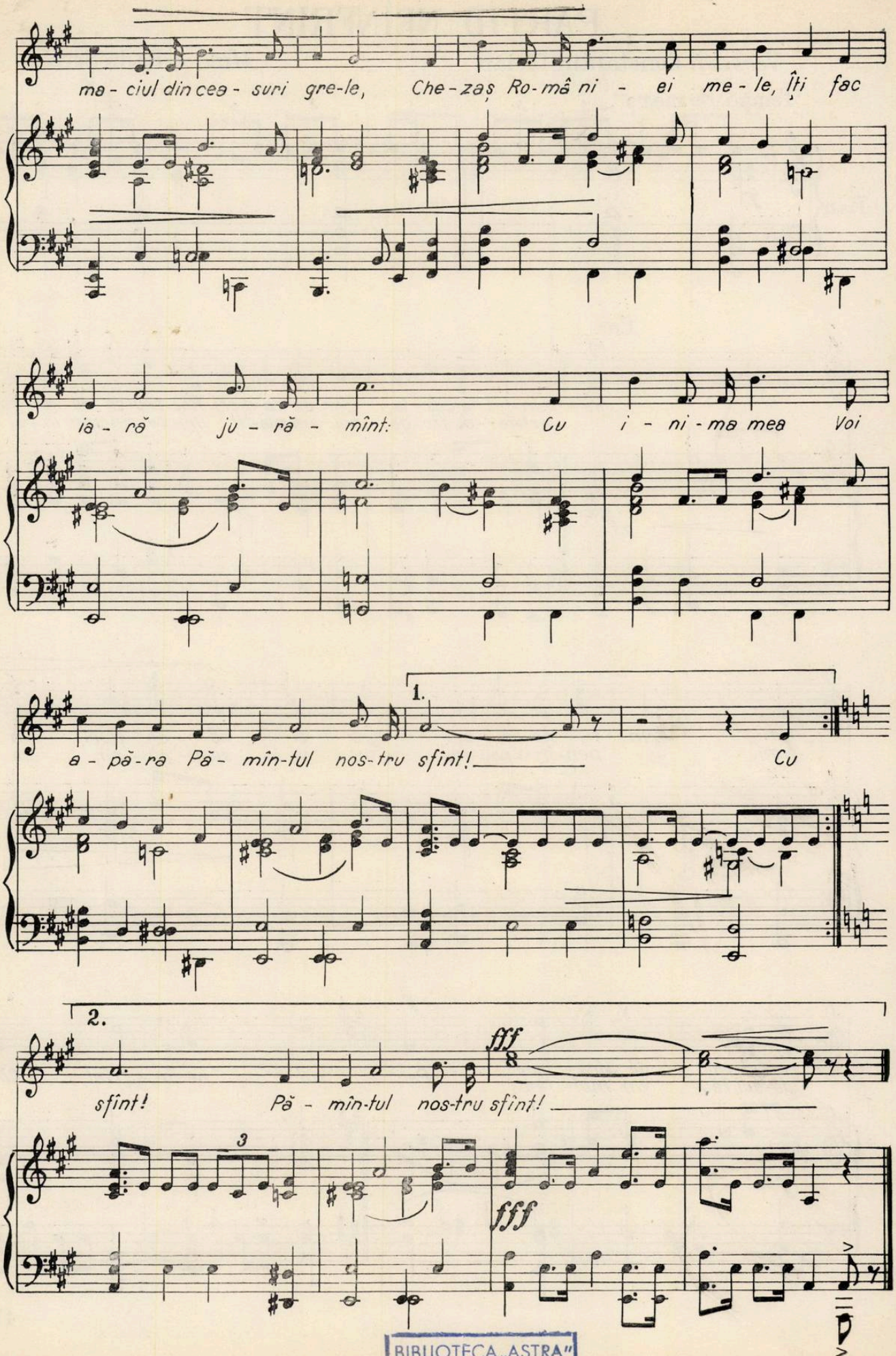



Refren
Un crez a - vem și-un sin - gur port-dra - pel, Par-
ti - dul Co - mu - nist Ro - mân. în front u - nit, pe-a-
ripi de-o-țel Su - im spre le - ni - ni-stul țel, Po - po - ru-n - treg pe
I
II
soar- tă-i azi stă - pîn! Po- soar - ta azi stă - pîn!

PARTID NEÎNFRINT

Versuri: Constantin Cîrjan *Muzica:* Radu Șerban





BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Cuprinsul

Zeno Vancea
Stilul în muzică 1

OPINII

Valori și tendințe în muzica românească (Mihail Andricu, Corneliu Cezar, Petre Codreanu, Myriam Marbé, Lucian Meţianu, Mihai Moldovan și Ștefan Niculescu) anchetă realizată de **Iosif Sava** 5

CREAȚII

Dan Scurtulescu
„La mormîntul eroului necunoscut de la Mărășești", poem simfonic de Diamandi Gheciu 11
Dan Buciu
„Finis corona opus" de Costin Miereanu 12
Gr. Constantinescu
Scurtă privire asupra operei românești . . 14

DISCUȚII

Mircea M. Ștefănescu
Raportul știință—muzică 19

VIAȚA MUZICALĂ

E. Elian
Sinteze bucureștene 21
Dragoș Tănăsescu
„Cazul" Samson François 23
Clemansa Firca
De la muzica renașterii la creația contemporană 23
Teodora Albescu
Iași 24
Andreas Porfetye
Galați 26
Al. Colfescu
My fair lady 27
Ștefan Bonea
Recital (Adriana Anca și Ștefan Teodorescu) 28
Constantin Răsvan
Ceata lui Pițigoi 29

PREZENȚE

Liviu Ionescu
Corul radioteleviziunii la Stuttgart 31

DE PESTE HOTARE

Abolhassan Saba 32
Vicos
Florica Florescu 33
Alfred Hoffman
Festivalul din Touraine 34

RECENZII

T. A.
„Gheorghe Cucu" de Nicolae Parocescu 35
Ștefan Blănaru
Eseistică și critică muzicală 37
MUZICA Informations
Redaction : **Lucian Grigorovici**
Traduction : **Veturia Drăgănescu-Vericeanu** 40
Th. Bratu
Unitate 45
Radu Șerban (muzica) și
Constantin Cîrjan (versurile)
Partid neînfrînt 47

Sommaire

ZENO VANCEA
Le style en musique 1

OPINIONS

Valeurs et tendances de la musique roumaine
Mihail Andricu, Corneliu Cezar, Petre Codreanu, Myriam Marbé, Lucian Meţianu, Mihai Moldovan et Ștefan Niculescu parlent avec **Iosif Sava** 5

CREATIONS

DAN SCURTULESCU
„Sur la tombe du héros inconnu de Mărășești", poème symphonique par Diamandi Gheciu 11
DAN BUCIU
„Finis corona opus" par Costin Miereanu 12
GR. CONSTANTINESCU
Aperçu sur l'opéra roumain 14

DISCUSSIONS

MIRCEA M. ȘTEFĂNESCU
Le rapport science—musique 19

VIE MUSICALE

E. ELIAN
Synthèses bucarestoises 21
DRAGOȘ TĂNĂSESCU
„Le cas" Samson François 23
CLEMANSA FIRCA
Depuis la musique de la Renaissance jusqu'à la création contemporaine 23
TEODORA ALBESCU
Iassy 24
ANDREAS PORFETYE
Galatzi 26
AL. COLFESCU
My fair lady 27
ȘTEFAN BONEA
Récital (Adriana Anca et Ștefan Teodorescu) 28
CONSTANTIN RĂSVAN
Pițigoi et ses gars 29

PRESENCES ROUMAINES A L'ETRANGER

LIVIU IONESCU
La chorale de la radiotélévision roumaine à Stuttgart 31

NOUVELLES DE L'EXTERIEUR

Abolhassan Saba
VICOS 32
Florica Florescu 33
ALFRED HOFFMAN
Festival en Touraine 34

COMPTES-RENDUS

T. A.
„Georges Coucou" par Nicolae Parocescu 35
ȘTEFAN BLĂNARU
Essai et critique musicale 37
MUZICA INFORMATIONS
Rédaction : **Lucian Grigorovici**
Traduction : **Veturia Drăgănescu-Vericeanu** 40
TH. BRATU
„Unité" (Chorale) 45
RADU ȘERBAN (musique) et
CONST. CÎRJAN (vers)
Parti, toujours vainqueur (Chorale) 47

Bibl. O.

REVISTA MUZICA

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“ Nr. 24, Sector 7. Tel : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef).

I. P. „Informația“ c. 5300

64.421

LEI 7

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

ANUL XVIII Nr. 10 OCTOMBRIE 1968

Centenarul Filarmonicii

de Vasile Tomescu

Ridicată pe vatra unor străvechi tradiţii de artă populară, cultura noastră muzicală modernă s-a afirmat prin vigoarea şi originalitatea ei, în contextul spiritual universal, ca o contribuţie de prestanţă. Destinul social-istoric al poporului român a făcut ca etapele consolidării independenţei statului, desăvîrşirii unităţii naţionale, luptei pentru scuturarea nedreptăţilor sociale, să angajeze pe acelaşi drum ascendent, militant, cultura şi arta. Căci dacă nu demult sărbătoritul Centenar al Universităţii a însemnat un glorios bilanţ al ştiinţei, culturii şi învăţămîntului românesc, veacul de existenţă a Filarmonicii adună frumoase strădanii şi izbînzi pe tărîmul educaţiei estetice cuprinzătoare, al desfătării spirituale înalte, al formării generaţiilor de slujitori şi iubitori ai artei.

Viaţa de operă şi simfonică românească s-a născut din iniţiativa obştească şi patriotică, nutrind dintru început idealul atragerii spre bucuria artei a publicului larg.

Manifestări muzicale deschise publicului au avut loc către mijlocul secolului trecut sub egida unor instituţii cu important rol estetic-educativ, cum erau teatrele de operă şi conservatoarele de muzică şi declamaţiune din Bucureşti şi Iaşi. Pasul făcut de la repertoriul de promenadă la creaţii semnificative cum sînt Simfonia III-a „Eroica" de Beethoven, uverturi inspirate din teme patriotice ale compozitorilor noştri precursori, se explică prin impulsul ridicării culturale de ansamblu stimulată de Revoluţia din 1848 şi de lupta pentru înfăptuirea Unirii. Aprobată printr-un Decret al domnitorului Alexandru Ioan Cuza, Societatea Literară ce a activat sub auspiciile Atheneului Român a organizat, cu concursul dirijorului Ed. Wachmann, un concert în sala Teatrului naţional. Muzica lui Haydn, Mozart şi Beethoven a răsunat atît de luminos la 12 aprilie 1866. Iniţierea în acelaşi cadru a seratelor literar-muzicale a deschis drumul activităţii de muzică de cameră, pregătind şi prin aceasta terenul pentru înfiinţarea Societăţii Filarmonice Române. Acest act memorabil a avut loc la 29 aprilie 1868, prin sîrguinţa unor pionieri ai culturii noastre artistice în frunte cu Constantin Esarcu. Aspiraţia noii instituţii era de a contribui ca „toţi românii ce iubesc arta şi frumosul să lucreze pentru ridicarea nivelului intelectual, moral şi estetic al naţiunii". Instruită şi condusă cu autoritate de Ed. Wachmann, orchestra Societăţii Filarmonice Române s-a impus ca primul colectiv simfonic naţional în măsură să prezinte marele repertoriu universal în condiţii tehnice şi artistice apreciabile, capabil să cultive cu succes în rîndurile unui public tînăr şi pasionat „gustul muzicii savante". Locul amatorismului a fost luat de activitatea profesională, înlesnită de studii în Conservator, de practica în orchestră, de contactul cu arta romantică pe atunci în plină efervescenţă înnoitoare: creaţii de Schubert, Schumann, Wagner sînt frecvente în repertoriul formaţiei, într-un moment în care acestea constituiau prime audiţii în centre muzicale europene cu tradiţie. Reorganizată în condiţiile mai prielnice create după războiul de independenţă, orchestra Societăţii Filarmonice Române învinge numeroase dificultăţi materiale şi triumfă în seara zilei de 5 martie 1889, cînd îşi inaugurează activitatea în admirabilul palat al Ateneului. „Simfonicele sînt acum aşteptate, îşi au publicul lor, adevăraţii iubitori de muzică vin în număr mare", notează ziarul „Românul". Cuprinderea în repertoriu a unor creaţii coral-orchestrale de anvergură, a lucrărilor preclasicilor şi ale unor compozitori moderni în acel timp ca Franck, Brahms, Bruckner şi chiar R. Strauss, promovarea primilor solişti români, colaborarea cu formaţii corale, organizarea unor concerte populare lărgesc interesul publicului pentru activitatea orchestrei. Prezentarea, la 1 martie 1898, a Poemei Române de George Enescu sub bagheta compozitorului ca şi a Concertului pentru vioară şi orchestră de M. Bruch, avînd ca solist pe acelaşi tînăr muzician, marchează începutul etapei moderne a creaţiei şi a artei interpretative româneşti. Solişti de valoare ca violoncelistii C. Dimitrescu şi D. Dinicu, cîntăreţi de faimă mondială, conlucrează cu prima orchestră naţională. Corul „Carmen" condus de D. G. Kiriac îşi uneşte efortul în strădania comună de a răspîndi muzica în straturile largi ale publicului. „Să se dea concerte clasice, simfonice şi de cameră, dar să se facă posibil ca măcar din cînd în cînd şi cei săraci să le poată asculta, să organizăm concerte clasice populare" îndemna o publicaţie a vremii. În toamna anu-

lui 1906 ia ființă Orchestra permanentă a Ministerului Instrucțiunii Publice, care sub bagheta lui Dimitrie Dinicu avea să continue timp de un deceniu și jumătate opera începută. O noutate în activitatea formației era aportul substanțial al soliștilor autohtoni, pianistele Aurelia Cionca, Clara Haskil, violonistul Grigoraș Dinicu, soprana Elena Teodorini. Prezența la pupitru a lui Enescu, Castaldi, Cuclin, Jora, Alessandrescu, Perlea, Nottara a însemnat nu numai integrarea creației originale în repertoriul simfonic, dar și ridicarea considerabilă a experienței și măiestriei ansamblului. A rămas memorabilă prezentarea Simfoniei a IX-a de Beethoven cu interpreți români, printre care basul G. Folescu, soprana L. Drăgulinescu-Stinghe, sub conducerea lui Enescu. Desăvîrșirea unității naționale, avîntul social-cultural al României postbelice au permis ridicarea vieții muzicale : răsunetul pozitiv al Premiului Național de Compoziție G. Enescu, al activității Societății Compozitorilor Români și al Operei Române, menținerea eroică în anii războiului a prestigiului vieții simfonice naționale prin orchestra condusă de Enescu la Iași au făcut posibilă și necesară reorganizarea pe baze noi a primei formații simfonice. Artistul chemat să împlinească acest deziderat a fost reputatul dirijor G. Georgescu. Solicitînd concursul unor instrumentiști de valoare din țară și de peste hotare, eminentul șef de orchestră avea să inaugureze la 18 aprilie 1920 activitatea orchestrei simfonice a Societății Filarmonice din București, în fruntea căreia va lucra aproape cinci decenii. Această perioadă este decisivă pentru maturizarea culturii noastre muzicale moderne, pentru pătrunderea valorilor naționale în arta universală. Creațiile simfonice și lirico-dramatice ale lui G. Enescu, M. Jora, D. Cuclin, M. Andricu, S. Drăgoi, M. Negrea, Th. Rogalski, Z. Vancea, P. Constantinescu, I. Dumitrescu, S. Toduța, Gh. Dumitrescu se înscriu în problematica estetică și stilistică a mijlocului de veac și este meritul primei orchestre a țării de a le fi tălmăcit cu înțelegere și pasiune.

Elanul artistic și experiența de muzicieni au făcut din George Georgescu, Alfred Alessandrescu, Th. Rogalski, Egizzio Massini, Jean Bobescu, Ionel Perlea, pianiștii Dinu Lipatti, Filip Lazăr, Silvia Serbescu, Maria Fotino, violoniștii Sandu Albu, C. Bobescu, Lola Bobescu, flautistul V. Jianu personalități de prestigiu ale artei interpretative. Formați la lumina marilor școli europene și ridicînd la rîndul lor pe aceeași treaptă școala muzicală românească, ei au contribuit ca orchestra Filarmonicii bucureștene să devină unul dintre partenerii solicitați pe plan mondial. Turnee de prestigiu în țările vecine și în Occident, vizite ale unor dirijori și soliști de faimă au ridicat renumele muzical al capitalei române.

În viața noastră muzicală contemporană, Filarmonica „George Enescu" este o instituție complexă, cu rol educativ-estetic de prim ordin. Prestigiul și experiența dobîndită în deceniile anterioare, aspirațiile și tendințele pozitive ale trecutului, exigența foarte ridicată a generațiilor actuale de iubitori ai muzicii determină obiectivele prezente și de perspectivă ale Filarmonicii. Grupînd valoroase talente ale artei interpretative, muzicieni cu serioasă pregătire, Filarmonica „George Enescu" se bucură de condiții morale și materiale superioare oricărora din epocile precedente. Orchestra simfonică, corul academic, dirijorii și soliștii, orchestra populară Barbu Lăutaru, studioul, lectoratul literar-muzical, personalul tehnic alcătuiesc un colectiv înzestrat, pasionat să răspundă nobilei misiuni pe care cultura noastră în plină ascensiune i-o încredințează. Filarmonica are astăzi menirea de a cuprinde într-o singură stagiune un vast repertoriu reprezentativ pentru direcțiile atît de bogate și diferențiate ale muzicii universale și române, să întrețină strălucitoare flacăra muzicii consacrată de tradiție și să dea viață creațiilor noi inspirate din adevărurile umaniste. Chemată să constituie un exemplu pentru instituțiile similare din alte centre ale țării, Filarmonica „George Enescu" are funcția unei școli alese, care atrage și educă generații nesfîrșite de iubitori și de profesioniști ai muzicii. O tribună a orientărilor estetice în acțiune, un templu în care desfătarea și meditația artistică reunesc într-un gînd și un sentiment compozitor, interpret și public. Participarea substanțială a auditorilor la concertele simfonice și de cameră, ecoul creat de manifestări ale Filarmonicii în cadrul Festivalului Internațional „George Enescu" și cu prilejul turneelor peste hotare confirmă certe realizări și puternice resurse pentru progrese viitoare. În cadrul Filarmonicii activează azi personalități artistice de vază, tineri interpreți ce se afirmă cu fiecare stagiune. Sub cupola octogenarului Ateneu, ansamblul continuă marile tradiții ale colaborării artistice ale vieții muzicale românești : dirijori ca Sir John Barbirolli, Carlo Zecchi, Franz Konwichny, Kiril Kondrașin, Constantin Iliev, Ghenadii Rojdestvenski, Georges Prêtre, G. Zdravkovici, I. M. Aubersson, soliști ca Sviatoslav Richter, Claudio Arrau, Aldo Ciccolini, Annie Fischer, Isaac Stern, Mstislav Rostropovici, I. Palenicek sînt oaspeți prețuiți ai Filarmonicii, conlucrînd cu muzicienii români ca Ion Voicu, Mircea Basarab, D. D. Botez, Valentin Gheorghiu, Radu Aldulescu, Mircea Cristescu, Mihai Constantinescu, Ștefan Gheorghiu, Mihai Brediceanu, Emilia Petrescu și cu alți invitați din țară și de peste hotare. În lumina cerințelor atît de înalte ale culturii noastre contemporane, instituția capătă o deosebită răspundere în sensul ținutei artistice, al promovării mereu mai inspirate, dinamice și selective a marelui repertoriu universal și îndeosebi a muzicii românești aparținînd tuturor generațiilor, afinităților estetice și stilistice.

Sărbătoare a muzicii, a culturii românești, Centenarul Filarmonicii este un prilej de mîndrie pentru trecutul artistic național și de avînt spre noi și frumoase înfăptuiri.

Contribuţii la istoricul primei noastre orchestre simfonice

— De vorbă cu Alexandru Theodorescu —

Continuăm în numărul de faţă convorbirile iniţiate de revista noastră cu membrii din trecut ai Filarmonicii bucureştene.

Interlocutorul nostru este violonistul Alexandru Theodorescu, Artist Emerit, muzician remarcabil, cunoscut atît prin importanta sa activitate în cadrul orchestrei, cît şi ca interpret solist, ca animator al vieţii muzicale în domeniul cameral, ca pedagog experimentat.

După studii muzicale la Conservatorul din Bucureşti — clasa profesorului Robert Klenck-vioară, Kiriac, Cucu şi Castaldi pentru celelalte discipline muzicale — Alexandru Theodorescu îşi desăvîrşeşte arta violonistică în Germania, cu profesorul Karl Flesch. Fiind încă elev al Conservatorului (1912), intră în Orchestra Ministerului Instrucţiunii Publice, iar cu ocazia transformării acesteia în Filarmonică (1920) i se încredinţează postul de concert maestru, pe care-l deţine pînă în anul 1960.

Bogata sa activitate de interpret de muzică de cameră îl situează printre promotorii de seamă ai acestui gen. El este iniţiatorul Cvartetului ce i-a purtat numele, membru fondator al „Asociaţiei de muzică de cameră", protagonist al unor memorabile seri de sonate, trio-uri cu pian şi cvartete.

Ca solist în concertele simfonice a abordat lucrările de bază ale marelui repertoriu violonistic, remarcîndu-se printr-o subtilă înţelegere a partiturii, prin profunzimea expresiei şi fineţea gustului, prin frazarea limpede a discursului muzical.

Alexandru Theodorescu este dublat de un competent şi inimos pedagog. Ani de-a rîndul, între 1938—1966, la Conservatorul din Bucureşti, ca profesor, şef de catedră al claselor de vioară şi de muzică de cameră, a continuat cele mai bune tradiţii ale învăţămîntului nostru artistic.

*
* *

— Aţi fost, neîntrerupt, timp de patru decenii, prim concert-maestru al Filarmonicii bucureştene. În 1960, în dorinţa de a vă consacra exclusiv pedagogiei muzicale, aţi considerat că este oportun să lăsaţi celor mai tineri să ducă mai departe această activitate. Momentul predării ştafetei către violonistul Varujan Cozighian vă aminteşte desigur situaţia asemănătoare, cînd, la începutul celui de al treilea deceniu, Dvs. aţi fost acela care aţi primit-o. Vreţi să ne împărtăşiţi aceste împrejurări?

— Este emoţionant să-ţi aduci aminte de începuturile unei cariere, mai ales ca artist, cînd vibrezi cu mai multă intensitate la evocarea unor asemenea momente.

Concert maestru al Orchestrei Ministerului Instrucţiunii Publice, pînă la primul război mondial, a fost un excelent muzician, profesorul şi violonistul Geza von Kresz. În această perioadă (1912—1913), fiind încă în anul IV la Conservator, cîntam în orchestră ca violonist secund. Ceva mai tîrziu, prin 1915, am fost trecut la prima vioară, pupitrul VI. În perioada 1916—1918, Orchestra şi-a întrerupt activitatea din cauza războiului, iar o parte din membrii săi s-au refugiat în Moldova ; cei rămaşi în Bucureşti, printre care mă aflam şi eu, am activat în cadrul orchestrei Operetei, „Compania Grigoriu" Această orchestră a dat şi cîteva concerte simfonice. Dirijor era Hans Scohutil, fost prim violist în Orchestra Ministerului Instrucţiunii Publice şi profesor la Conservatorul din Bucureşti. În cadrul orchestrei Operetei am îndeplinit, pentru prima oară — cu elanul pe care ţi-l dă tinereţea — funcţia de concert maestru. Atunci, am avut prilejul să cunosc direct şi să cînt sub bagheta unor celebri compozitori de operetă : Franz Lehar, Oscar Strauss şi Leo Fall, care veniseră în Bucureşti pentru a-şi dirija compoziţiile.

În 1919, în condiţiile noi create de reîntregirea patriei, activitatea artistică muzicală promitea să devină deosebit de vie şi bogată. Alături de un ansamblu simfonic se simţea tot mai mult necesitatea înfiinţării unei scene lirice autohtone. Considerînd că organizarea unei asemenea activităţi este necesară pentru întregirea profilului muzical al ţării, la constituire am primit propunerea de a intra în orchestra „Operei Române", în calitate de concert-maestru. Odată cu mine, au venit şi alţi membri ai fostei Orchestre a Ministerului Instrucţiunii Publice. Astfel, Filarmonica bucureşteană care a luat fiinţă cam în acelaşi timp şi care continua în fapt activitatea fostei Orchestre a Ministerului, a trebuit, pentru completare, să facă apel şi la instrumentişti străini, majoritatea de la Viena.

Entuziasmului de la început, i-a urmat, în scurt timp, reversul său. Dat fiind situaţia financiară generală critică cît şi aceea materială, cu totul precară, la care a ajuns destul de curînd noua Filarmonică, s-a găsit prin contopirea celor două orchestre — a Operei şi a Filarmonicii — formula care să salveze existenţa acesteia din urmă. Ca orchestră unică, servind la două instituţii distincte, ea avea să ducă greul timp de peste douăzeci de ani, iar eu să îndeplinesc o dublă funcţie de concert-maestru. La Filarmonică, în prima stagiune am alternat, pe locul respectiv, cu violonistul Theodor Popovici. După trecerea sa la partida de violă, am deţinut singur răspunderea.

Îmi amintesc de sprijinul modest dar eficace, pe care mi l-au acordat la începutul carierei mele, violonişti ca Luigi Narice, Robert Wilfer, şi alţii, sau de acela al unor instrumentişti şi profesori ca Hans Hoerat (clarinet), Ion Georgescu (oboi), Dan Simionescu (fagot), Petre Eli-

nescu (flaut), Vasile Tecuceanu (trompetă), Ion Fotino (trombon), Petre Nițulescu (corn). Cu acesta din urmă am cultivat legături strînse de prietenie. Excelent instrumentist și profesor, Petre Nițulescu a fost și un neobosit militant pentru recunoașterea drepturilor muzicienilor noștri, în calitate de președinte al Sindicatului Artiștilor Instrumentiști. Ca instrumentiști ai Orchestrei, toți aceștia erau neîntrecuți în susținerea rolurilor ce le reveneau.

Pot să afirm astfel, cu toată convingerea, că răspunderile și atribuțiile de concert maestru mi le-am deslușit singur, din experiența cotidiană asimilată în mijlocul colectivului.

— În decursul anilor, ați ajuns deci la o concepție personală, cu privire la ceea ce trebuie să reprezinte și să îndeplinească un concert maestru. Credem că ar fi interesant, avînd în vedere bogata experiență dobîndită, să ne împărtășiți aspecte ale acesteia, atît de utile pentru dezvoltarea numeroaselor orchestre simfonice de azi.

— Personal, consider că funcția de concert maestru este cel puțin tot atît de importantă ca aceea a dirijorului permanent. Dacă este posibil ca aproape fiecare program să fie condus de alt dirijor, concert maestrul rămîne mereu același. Lui îi revine datoria de onoare de a reprezenta colectivul din toate punctele de vedere, artistic, etic și disciplinar, el trebuie să constituie exemplul convingător al tuturor acestor însușiri. Numai așa va reuși să se impună și să intervină, atunci cînd este nevoie, în relațiile dintre instrumentiști și dirijor, sau în raporturile dintre membrii orchestrei.

Concert-maestrul trebuie să-și asimileze, cu anticipație și la gradul cel mai înalt, repertoriul concertului respectiv, pentru a contribui astfel la realizarea optimă a interpretării. El mai are îndatorirea de a da unele indicații de ordin tehnic instrumentelor de coarde (digitațiile și trăsăturile de arcuș cele mai potrivite), precum și respirațiile cele mai adecvate la instrumentele de suflat, care să indice linia mare a frazării muzicale. Într-un cuvînt, să cunoască temeinic partitura. Concert-maestrul are însă și alte obligații mai mărunte, dar nu lipsite de importanță, ca de pildă: controlul acordajului, organizarea unor repetiții pe partide, etc. În afară de acestea, mai sînt și alte însușiri obligatorii pentru locul pe care îl ocupă concert-maestrul în orchestră: o calitate deosebită sunetului, un atac prompt și sigur, darul de a memoriza repertoriul, un auz muzical perfect, o citire rapidă și corectă a știmelor și a partiturilor.

Un ajutor eficace mai poate da concert-maestrul dirijorului, atrăgîndu-i atenția, cu tactul și discreția necesară, asupra dozajului diverselor instrumente sau grupe de instrumente, dozaj pe care uneori acesta nu-l poate sesiza suficient, fiind preocupat de linia mare a interpretării. Am fost pus de multe ori de către șefii de orchestră, în situația de a conduce unele repetiții, pentru ca ei să poată asculta din sală dozajul sonorităților, sau să mă deplasez eu însumi în sală cu același scop. Îmi amintesc că odată, la o repetiție pentru imprimarea Simfoniei I. de Enescu, autorul însuși care era la pupitru m-a rugat să dirijez începutul Simfoniei, el mergînd să asculte la microfon pentru a-și da seama dacă orchestra era bine amplasată pentru înregistrare. De altfel, prin forța împrejurărilor, am suplinit de multe ori pe dirijorii care din diferite motive nu puteau veni la repetiție. Într-o asemenea împrejurare, am dirijat chiar un concert simfonic în sala Ateneului, înlocuind pe oaspetele titular, care nu a putut fi prezent atunci.

— Nu cumva însă aceste multiple preocupări și obligații în orchestră, conduc spre o anumită estompare a personalității artistice a concert-maestrului?

— Locul de primă violină într-un ansamblu simfonic nu trebuie să ducă la despersonalizarea artistului respectiv. Așa cum am văzut, răspunderea de concert-maestru oferă satisfacția de a face muzică împreună cu alți artiști, de a sesiza primul intențiile dirijorului și de a le transmite orchestrei. El dobîndește un simț al ansamblului și un rafinament muzical deosebit, care contribuie, în mare măsură, la conturarea personalității sale artistice. În plus, episoadele sau intervențiile solistice din unele partituri simfonice — ca de exemplu: Missa în si minor de Bach, unele serenade de Mozart, „Sheherazada" și „Capriciu spaniol" de Rimski-Korsakov, „O viață de erou", „Don Juan" și „Don Quijote" de R. Strauss, „Marea" de Debussy, „Simfonia V-a" de Șostakovici etc. — vin să reliefeze această personalitate. Mai mult, concert-maestrul trebuie să se manifeste și ca solist-concertist. Repertoriul său trebuie să cuprindă cele mai importante lucrări din literatura violonistică a genului. Astfel, el va putea înlocui, eventual, pe solistul programat, în cazul cînd acesta absentează, sau va apărea dintru-nceput, ca solist titular în concerte simfonice, în seri de sonate, sau în recitaluri. Pe lîngă faptul că o asemenea obligație îi menține „condiția violonistică", prezentarea ca solist îi mărește prestigiul față de colegi și față de public.

— Totuși, a te lipsi de o bună parte din satisfacțiile pe care ți le oferă cariera solistică propriu zisă, de aplauzele pe care ți le dăruiește publicul, pentru a face cu precădere muzică în colectiv este un lucru foarte rar și reprezintă chiar un anumit sacrificiu. Așa a procedat de exemplu, marele violonist și întemeietor al cvartetului cu același nume, Arnold Rosé, care timp de peste o jumătate de veac, a deținut locul de prim concert-maestru al Filarmonicii vieneze, și tot așa, în bună măsură, a înțeles să meargă pe acest drum, Richard Odnoposov din fruntea aceleiași orchestre. Cum vedeți dvs. raportul dintre activitatea solistică exclusivă și aceea de concert-maestru?

— Consider că un anumit echilibru, judicios menținut, trebuie să călăuzească ambele fațete ale preocupărilor violonistului respectiv. Depinde de cel în cauză să poată găsi în sine capacitatea de a menține acest echilibru prin împletirea armonioasă a celor două activități. În orice caz, artistul care își limitează cîmpul de acțiune numai la ceea ce face în orchestră, rămîne un instrumentist plafonat, lipsit de perspectivă și de prestigiu.

— După cum se știe, în educarea și formarea orchestrei și a publicului, repertoriul joacă un rol de seamă. El reflectă atît orizontul artistic al orchestrei, cît și nivelul său tehnic-interpretativ. Totodată el oferă și anumite indicații asupra preferințelor și a capacității de recepționare artistică a publicului. Ne puteți spune cîte ceva asupra acestor aspecte legate de Filarmonica bucureșteană?

Din cîte îmi amintesc, cînd am intrat în Orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice, repertoriul acesteia nu cuprindea decît unele din simfoniile de Haydn și Mozart; chiar din simfoniile de Beethoven mai rămăseseră unele încă necunoscute. Simfonia a IX-a, de exemplu, se executa parțial, fără partea finală cu cor. Dacă Wagner era destul de mult cîntat, lucrările lui Brahms și Richard Strauss apăreau mai rar pe afișele Filarmonicii. Din muzica franceză se cîntau mai ales lucrări cu

caracter de divertisment (Suite de Rameau, Grétry, Massenet etc.).

George Enescu impulsionează, printre primii, extinderea repertoriului. El a prezentat publicului bucureştean şi a încredinţat orchestrei spre interpretare, în primă audiţie mondială, unele dintre lucrările sale, cum sînt Simfonia a II-a şi a III-a, cele două Rapsodii etc. Pe lîngă acestea, el a introdus şi piese de Brahms, Saint-Saëns, Debussy, Paul Dukas, Rimski-Korsakov. Cu răbdarea, tactul, bunăvoinţa, şi îngăduinţa ce-l caracterizau, maestrul Enescu dădea toate explicaţiile necesare, oferea soluţii care să înlăture dificultăţile ivite pe parcurs, ne îndemna, ne lăuda sau ne dojenea prietenește. Tot el este acela care a prezentat, într-o serie de concerte memorabile, audiţia integrală a „Damnaţiunii lui Faust" de Berlioz (mai-iunie 1916), avînd ca soliști pe Elena Drăgulinescu-Stinghe, Eliza Costopol, Vasile Rabega, George Folescu, George Petrescu, şi cu concursul corului „Carmen" sub conducerea lui D. G. Kiriac. Totodată, George Enescu a promovat creaţia muzicală românească de atunci. Prezentarea, în primă audiţie, a unor lucrări de Cuclin, Jora, Stan Golestan, C. Nottara, Nona Otescu, Alexandru Zirra, Lipatti, Perlea, Negrea, Sabin Drăgoi etc., lui îi aparţine.

Repertoriul se îmbogăţeşte şi mai substanţial după venirea la conducerea Filarmonicii, în 1920, a maestrului George Georgescu. Numai în cîţiva ani, între 1920—1928, au răsunat sub cupola Ateneului toate simfoniile de Brahms, poemele simfonice de Richard Strauss, lucrări de muzică franceză. Tot acum apar lucrări de Mahler, Bruckner, Strawinsky, Schönberg, Prokofiev. George Georgescu continuă drumul deschis de Enescu muzicii româneşti.

— *Ce amintiri deosebite v-au lăsat contactele cu unii artişti interpreţi pe care aţi avut ocazia să-i auziţi, fie din sala de concert ca auditor, fie în calitate de concert-maestru ?*

— Voi începe cu interpreţii concertişti şi, cum este şi firesc, mă voi referi la violoniști. Printre marii artişti ai viorii pe care i-am auzit în îndelungata mea carieră, trei m-au impresionat în mod deosebit : Enescu, Thibaud şi Kreisler. Fiecare din ei avea în cîntul, în sensibilitatea şi înţelegerea sa ceva propriu poporului căruia îi aparţinea. Enescu evoca nostalgia plaiurilor moldovene, dorul de libertate şi speranţa de mai bine a poporului nostru. Sunetul viorii sale, fiorul artistic pe care-l transmitea erau unice, de neegalat. Thibaud încînta auditoriul prin fineţea jocului său violonistic, prin rafinamentul sonorităţilor. În interpretările sale se releva nobleţea, înalta şi multiseculara cultură a poporului francez. Kreisler era violonistul care ilustra, în modul cel mai autentic, arta interpretativă vieneză ; graţia, exuberanţa, duioşia cîntului său reflectă ceva din atmosfera şi sufletul marelui oraş al muzicii, ca şi pe acela al poporului austriac. Cîteva trăsături comune îi uneau însă pe toţi aceşti trei mari maeştri ai arcuşului. Era personalitatea lor artistică, geniul lor muzical care te copleşeau şi te vrăjeau. Simţeai în interpretările lor esenţa unei înţelegeri artistice superioare, o îmbinare intimă şi subtilă totodată, între simţire şi gîndire.

Desigur că, dintre cei trei, Enescu rămîne pentru mine modelul şi personalitatea cea mai apropiată, ca mod de interpretare şi ca prezenţă nemijlocită, date fiind nenumăratele ocazii în care am putut fi în preajma sa. Urmărindu-i concertele, fermecat de neasemuitul lui dar de a transmite ascultătorilor înălţătoare clipe artistice, mă străduiam să pătrund tainele marelui său meşteşug. Am simţit tot timpul căldura afecţiunii sale şi, pot spune, m-am bucurat de o deosebită apreciere din partea maestrului. Dintre nenumăratele amintiri ce mă leagă de acest mare om şi artist, trei momente mi se par mai semnificative pentru ilustrarea personalităţii, a concepţiilor sale artistice şi etice, a profundei sale omenii.

Cunoştinţa mea cu Enescu are loc prin anii 1914—1915. Atunci, la rugămintea mea, am avut prima întîlnire cu el. Locuia la fostul hotel „Metropol", astăzi demolat, cam peste drum de Palatul Republicii. Cu această ocazie, i-am prezentat ceva din repertoriul studiat în Conservator, eram atunci în anul V. Nu-mi mai reamintesc exact cum am cîntat ; ştiu numai că el m-a ascultat cu multă răbdare şi bunăvoinţă pînă la capăt, m-a încurajat şi, mai ales, nu m-a uitat, considerîndu-mă, cu timpul, un apropiat al său.

O altă întîmplare : În vara anului 1923 studiam, în vederea unui concert, „Tzigane" de Ravel, piesă în care Enescu realizase o adevărată creaţie interpretativă. L-am rugat să-mi acorde o întîlnire pentru a-i cînta. Mi-a răspuns că, pentru moment este foarte ocupat, dar că va da curs acestei rugăminţi de îndată ce va fi ceva mai liber. Pe măsura trecerii timpului, deşi eram convins că maestrul se va ţine de cuvînt, mă cuprindea un fel de îngrijorare. Într-o dimineaţă de septembrie însă, în jurul orei opt, sînt anunţat de femeia de serviciu că „...un domn Enescu îl caută pe domnul concert-maestru Theodorescu". A fost pentru mine un moment de derută. Eram uimit, neputînd să-mi închipui că un artist de prestigiul şi faima lui Enescu a binevoit să se deplaseze la un tînăr violonist acasă şi încă la o oră atît de matinală. Cu cea mai firească şi blajină voce, maestrul mi-a spus : „Ţi-am promis că te ascult şi am venit să-mi cînţi „Tzigane". Vă închipuiţi ce a însemnat pentru mine această întîlnire neprevăzută cu marele Enescu. I-am cîntat ; eram mai mult decît emoţionat, dar el n-a observat nimic, sau s-a făcut că nu observă. Mi-a dat unele indicaţii cu totul inedite, deosebit de preţioase, stabilite, după cum mărturisea el, de comun acord cu compozitorul.

Un alt moment de neuitat a fost acela în care, după reluarea activităţii normale a Filarmonicii din Bucureşti, în 1944, am avut cinstea să cînt, sub bagheta maestrului Enescu „Poemul" de Chausson. Liniştea şi siguranţa pe care ţi le transmitea, ca un fluid, în asemenea împrejurări, erau de-a dreptul de domeniul supraomenescului. Am fost fericit că am putut să cînt sub bagheta aceluia care a dat la vioară una din cele mai tulburătoare interpretări „Poemului".

Dintre dirijorii străini, am apreciat în mod deosebit măiestria interpretativă a unui Felix Weingartner, Bruno Walter, Hermann Scherchen, Ericss Kleiber, Richard Strauss, Bernardino Molinari, Gregor Fittelberg, Paul Paray, Pierre Monteux, Clemens Krauss, Herbert von Karajan, adevăraţi seniori ai baghetei. Voi creiona foarte pe scurt personalitatea cîtorva dintre ei. Cînd am avut prilejul să-l văd pentru prima oară, Weingartner era, încă de pe atunci, recunoscut ca un interpret remarcabil al Simfoniilor de Beethoven, preţuit ca fiind unul dintre cei mai de seamă şefi de orchestră. În măsură poate mai mare chiar decît dirijor, el era un excepţional pedagog de orchestră. Folosea o gestică sobră, dar aceasta nu însemna

sărăcie și lipsă de fantezie, ci concizie, concentrare, fapt care se reflecta, cu o mare eficiență, în orchestră.

Hermann Scherchen, Bernardino Molinari, Gregor Fittelberg mi-au lăsat impresii nesterse. Toți trei, de o nervozitate excesivă, cereau cu severitate reliefarea celor mai mici detalii. În timpul repetițiilor nu îngăduiau nici cel mai mic gest care ar fi putut turbura atmosfera necesară concentrării artistice. Și totuși, repetițiile lor nu oboseau ; educative, ca manieră de lucru, ele își împlineau efectul binefăcător în concerte, cînd noi instrumentiștii participam cu maximă atenție și dăruire, iar publicul era de-a dreptul captivat.

Îmi vin în minte acum și numele a doi dirijori de operă, polonezul Mlinarski și francezul Razigade, astăzi dați cu totul uitării. Pentru orchestra și publicul de atunci, ei au însemnat însă o adevărată revelație, reușind, într-un timp relativ scurt, să transforme substanțial sonoritatea și stilul de a cînta al orchestrei la Operă. Rezultatele frumoase la care ajunseseră erau atît de evidente, încît publicul, surprins, se aduna lîngă fosă pentru a se convinge dacă nu cumva are de aface cu o altă orchestră.

— Ți-am ruga să ne relatați cîte ceva în legătură cu activitatea de muzică de cameră, domeniu în care ați participat intens încă dela începutul carierei de concert-maestru la Filarmonică.

— Anii de după primul război mondial au reprezentat, pentru cultura noastră muzicală, o perioadă de răscruce, și, în multe privințe, o muncă de pionierat. Consolidarea Filarmonicii, înființarea Operei Române au constituit evenimente de mare însemnătate pentru dezvoltarea muzicii în țara noastră. Oficialitatea de atunci a contribuit, desigur, la realizarea acestor două deziderate, dar fără inițiativa, entuziasmul și chiar sacrificiul material al multora dintre muzicienii de atunci, acest „sprijin" ar fi fost mai mult simbolic. Același entuziasm și aceiași pasiune pentru nobila cauză a muzicii au constituit fermentul care a dus la înjghebarea unor formații de cameră, cu deosebirea doar că, pentru acest sector, lipsa de interes a forurilor de stat era totală. În aceste condiții puțin stimulatoare au luat ființă : Cvartetul „Nottara" — în care am deținut un timp vioara a II-a, Cvartetul „Theodorescu", Cvartetul „Sarvaș", Cvartetul „Capeleanu" și „Asociația de muzică de cameră". Pornite cu cele mai bune intenții, manifestările muzicale ale acestor formații aveau loc sporadic și chiar așa, pentru a putea supraviețui, se cereau mereu noi sacrificii.

Cvartetul condus de mine, deși n-a fost nici el scutit de asemenea privațiuni, a reușit să se mențină în viața artistică a Capitalei, timp de aproape patruzeci de ani. În prima sa componență, el era constituit din instrumentiști ai orchestrei Operei Române. Alături de mine apăreau Josef Dailis — la vioara a II-a, Anatol Willend — la violă și Josef Thaler — la violoncel. Pentru a realiza o cît mai mare varietate în programe, pe lîngă cvartete, introduceam și unele piese cu pian sau cu instrumente de suflat. Extindeam, în acest fel, componența formației pînă la sextet sau septet. Vreau să amintesc aici numele cîtorva excelenți colaboratori ai cvartetului nostru, toți muzicieni cu renume și profesori la Conservator : contrabasistul Josef Prunner, fagotistul Dan Simionescu, cornistul Petre Nitulescu, flautistul Dim. Solomonescu și clarinetistul Hans Hoerat.

În alcătuirea indicată mai înainte, Cvartetul „Theodorescu" nu a avut o activitate prea îndelungată. Refăcîndu-ne componența, în formație au intrat : Ludovic Feldman — la vioara II-a și Leon Mendelsohn — la violă. Concertam uneori în fața unui auditoriu foarte restrîns. Dar nu am dezarmat. Eram solicitați să cîntăm la Radio, prin Ateneele populare care luaseră ființă, sau în diverse concerte cu caracter ocazional. Numai dragostea pentru această muzică susținea și dădea finalitate muncii noastre în cvartet și explică faptul că am putut lua hotărîrea de a prezenta pentru prima oară publicului, într-un ciclu de șase concerte, audiția integrală a cvartetelor de Beethoven. Cu toate că rezultatul material nu a fost prea strălucit, satisfacția artistică a compensat toate neajunsurile. În decursul anilor cvartetul a mai suferit și alte schimbări în componența sa. Locul rămas liber prin retragerea lui Leon Mendelsohn, este ocupat de eminentul violist Theodor Popovici. Cu puțină vreme înainte de izbucnirea celui de al doilea război mondial, intră în cvartet Ion Jelescu la vioara II-a, Alexandru Rădulescu — la violă și Ion Fotino — la violoncel. Cu această nouă echipă am repetat ciclul integral al cvartetelor de Beethoven.

În fine, într-o ultimă alcătuire, avînd pe Rudolf Miruț — vioara a II-a, Alexandru Rădulescu — la violă și Iulius Boniș — la violoncel — am avut o activitate deosebit de rodnică, susținînd numeroase concerte în care am inclus marile capodopere ale genului și, bineînțeles, o serie de cvartete românești. În acest fel am făcut cunoscute publicului, în primă audiție, lucrările unor compozitori ca Mihail Jora, Ion Dumitrescu, Theodor Rogalski, Ionel Perlea, Dimitrie Cuclin, Tudor Ciortea, și încă multe altele. În ultimii ani preocupările de ordin didactic ale unora din membrii formației trecînd pe prim plan și răpindu-ne o bună parte din timp, am simțit, și aici, necesitatea de a preda ștafeta unor echipe tinere. Un timp, cvartetul lui Varujan Cozighian și — în ultimii patru-cinci ani — acele ale unor tineri constituiți în formații cum sînt : Cvartetul „Philarmonia", Cvartetul „Muzica", Cvartetul din Cluj, Cvartetul „Cantabile", Cvartetul „Atheneum", se străduiesc și reușesc tot mai mult să împlinească, cu tot mai mult succes, rolul de propagatori ai muzicii de cameră în pături tot mai largi.

Dar în lunga mea activitate artistică nu m-am limitat doar la a face muzică de cameră în formație de cvartet. Astfel, împreună cu pianista Cella Delavrancea am prezentat în stagiunea 1932-1933, ciclul integral al Sonatelor pentru pian și vioară de Beethoven. Trei ani mai tîrziu, am reluat ciclul, de data aceasta avînd ca partener pe regretatul Ion Filionescu. Apoi împreună cu acesta și cu celistul George Cocea, am interpretat ciclul integral al Trio-urilor cu pian aparținînd aceluiași compozitor.

— Multilaterala Dvs. activitate muzicală a cuprins în sfera sa și preocupări de ordin didactic. Este un domeniu care v-a oferit și vă mai oferă și astăzi — prin intermediul elevilor Dvs. satisfacții durabile. Credem că ar fi interesant să ne expuneți părerile asupra unor probleme de ordin pedagogic, cu privire la școala românească de vioară.

— Pot spune că mi-am început activitatea didactică încă de pe cînd eram pe băncile Conservatorului. Predînd lecții particulare unor începători, încercam și eu să pun în aplicare ceea ce învățam de la profesorul meu,

Robert Klenk. La Conservatorul din București, am fost numit mai tîrziu, prin anul 1938. Aici am activat timp de aproape 15 ani, ca profesor la clasa de vioară și ca șef de catedră la instrumentele de coarde și apoi — în următorii 14 ani — ca profesor și șef de catedră la muzica de cameră. În întreaga mea carieră pedagogică m-am străduit — și sper că am reușit — să insuflu elevilor mei, pe lîngă îndrumările și indicațiile de specialitate, și dragostea pentru frumoasa dar și foarte dificila profesiune de interpret-muzician ; deasemenea am căutat să-i conving de necesitatea unei conduite etice în viața lor personală și artistică bazată pe cîteva principii simple dar deosebit de valoroase : corectitudine, conștiinciozitate și modestie.

Singurul meu regret astăzi este, poate, acela că profesor fiind la Conservator, eu și colegii mei de catedră, cu toate eforturile depuse, nu am reușit să convingem pe toți studenții noștri de necesitatea unei pregătiri serioase în domeniul muzicii de cameră gen atît de important pentru dezvoltarea și desăvîrșirea măiestriei artistice a oricărui muzician-interpret. Despre rezultatele obținute la clasa de vioară, pot să afirm că au fost considerate remarcabile, unii dintre studenții mei apropiindu-se după aceea cu interes și de muzica de cameră, iar acum activează ca interpreți de frunte în acest domeniu.

În ceea ce privește școala noastră de vioară, consider că ea a luat ființă acum mai bine de o sută de ani, după constituirea celor două Conservatoare de la București și Iași și are ca inițiatori, în București pe Alexandru Flechtenmacher (viitorul profesor al lui Robert Klenk) iar la Iași pe Eduard Caudella (îndrumătorul lui George Enescu). Și unul și altul dobîndiseră o temeinică pregătire și cultură muzicală în străinătate, primul — la Viena, cel de al doilea la Paris (cu Vieuxtemps). Acestor deschizători de drumuri le-a urmat la București, Robert Klenk — care, după absolvirea Conservatorului din Capitală, se perfecționează cu Helmesberger (tatăl), la Viena și cu Ferdinand David, la Leipzig. Tot la București a activat și remarcabila profesoară Cecilia Nițulescu-Lupu, fosta elevă a lui Hans Sitt, la Leipzig. La Iași, lui Caudella i-a succedat Theodor Burada. Deși n-a fost profesor la noi în țară, prin exemplul viu al concertelor sale, George Enescu a adus o contribuție de seamă la valorificarea și dezvoltarea școlii românești de vioară. Arta lui a fost pentru violoniștii români un model, un ideal spre care aspiram cu toții. Sutele de concerte, în București și în țară, în care a interpretat aproape toată literatura viorii, au reprezentat pentru toți adevărate lecții model. Să nu uităm, de asemenea, de nenumăratele *„sfaturi"* — el evita să le numească *lecții* pe care le oferea cu generozitate, tuturor celor ce apelau la știința sa.

La Conservatorul din București și Iași urmează o nouă generație de profesori, marea lor majoritate foști elevi ai celor menționați, majoritatea avînd studii de specializare la Praga, Viena, Berlin, Paris. După 1919, împreună cu colegii lor dela Conservatoarele din Cluj, Timișoara, Tîrgul Mureș, ei desfășoară o rodnică activitate în domeniul pedagogic. Aplicînd cele mai moderne metode în studiul viorii, ei au format o serie întreagă de violoniști bine pregătiți, care activează astăzi în Capitală și în alte centre muzicale ale țării, ca soliști, interpreți de muzică de cameră, instrumentiști fruntași în orchestrele simfonice și de operă.

Școala românească de vioară s-a remarcat, după 1944, și pe plan internațional, tinerii noștri cîștigînd, în concursuri, o serie de titluri de prestigiu. Reforma învățămîntului artistic, urmărind o temeinică pregătire de specialitate, dezvoltarea și dotarea excepțională a celor trei conservatoare de la București, Cluj și Iași, înființarea a nenumărate școli de muzică, ca și larga desfășurare actuală a vieții de concert, reprezintă garanții sigure că arta noastră violonistică și cea muzicală în general, vor urca noi trepte, oferindu-ne satisfacții artistice tot mai înalte.

*

* *

Ne-am despărțit de maestrul Theodorescu, mulțumindu-i pentru atît de substanțiala sa contribuție la dezvăluirea unor aspecte interesante, unele din ele cu totul inedite, și care vor reprezenta, desigur, pagini valoroase în istoria încă nescrisă a primei noastre Orchestre simfonice.

Dorim ca și de-acum înainte să-l simțim mereu în mijlocul nostru — la Filarmonică — așa cum de altfel ne-a obișnuit s-o facă și pînă acum — cu neobosita și activa sa prezență în viața noastră muzicală.

TRAIAN NANU
SUZANA ZUPPERMAN
JACK BRATIN

Valori și tendințe în muzica românească

Deschizînd în coloanele revistei o amplă discuție pe tema sus enunțată, invităm pe compozitori și muzicologi să ne răspundă la următoarele întrebări:

1. Care sînt, după părerea Dvs., cele mai reprezentative lucrări ieșite de pe șantierul creator românesc în ultimii 6—8 ani?

2. În ce măsură noile creații românești auzite în sălile de concert continuă tradițiile muzicii noastre și ne dau în același timp posibilitatea unei continue integrări în arta contemporană? În ce măsură credeți că reprezentanții celei mai tinere generații de compozitori români au depășit limitele unor experimentări în sine atingînd fie zonele artei majore fie domenii ce depășesc înțelesul actual al categoriilor artistice?

3. În ce măsuri credeți că cele mai noi dintre creațiile românești sînt profund ancorate în contemporaneitatea țării noastre, reflectă trăsăturile distincte ale spiritualității românești?

4. Credeți că noile creații românești satisfac exigențele și realizează opera de educare a publicului?

5. Cum apreciați raporturile dintre creația muzicală și critica muzicală? În ce măsură cercetarea muzicologică abordează probleme esențiale ale vieții noastre muzicale?

6. Ce măsuri organizatorice propuneți pentru o mai bună difuzare a creației muzicale românești, pentru o mai adîncă cunoaștere a acestor lucrări în țară și peste hotare?

GHEORGHE CIOBANU

1. — Prin întreaga mea educație de pînă acum, sînt adeptul artei muzicale ce-și propune să transmită un mesaj. În același timp, fac eforturi susținute pentru înțelegerea curentului nou. Ni se cer niște răspunsuri privitoare la arta muzicală contemporană. Ar fi just ca în răspunsurile noastre să ne plasăm în plinul fiecăruia dintre cele două curente: tradițional și „înoitor" și să menționăm la punctul 1 lucrările cele mai reprezentative apărute în ultimii 6—8 ani. Neputînd face acest lucru cu aceeași competență și, poate, obiectivitate, mă limitez să remarc că cele mai importante lucrări elaborate de reprezentanții la noi ai celor două curente, sînt menționate în răspunsurile publicate anterior. Îmbrățișarea, de către unele răspunsuri, doar a lucrărilor ce aparțin unuia sau celuilalt curent, ne vorbește chiar de opoziția, împinsă adesea pînă la negure, dintre curentele în luptă.

2. — Muzica este prin excelență fapt social, întocmai cum sunetul muzical este un sunet social, nu acustic. Fiind creată ca un alt mijloc de comunicare a unor intenții, idei, sentimente etc., toate elementele ei de creație, elaborate în decursul mileniilor, au căpătat o anumită semnificație, conferită de colectivitatea umană. Aportul individului la dezvoltarea mijloacelor de creare și de transmitere a muzicii a fost indiscutabil și permanent, nu ni s-a transmis însă decît ceea ce a fost valoros. Mai trebuie remarcat că niciodată noul nu s-a rupt de tradiție, n-a sufocat-o. Doar în acest sens se poate afirma că creația contemporană oamenilor unei anumite epoci a continuat tradiția.

Pe de altă parte, creația muzicală cultă n-a fost și nu poate fi înțeleasă deplin de întreaga societate omenească, ci în primul rînd de cei ce dispun de pregătirea de specialitate, apoi de cei cu o bună cultură generală. Aceștia din urmă au putut ajunge la înțelegerea muzicii după familiarizarea lor cu această artă, după ce elementele și procedeele artistice — muzicale folosite au căpătat un sens și pentru ei. Aceasta nu s-a putut realiza dintr-odată, ci numai cu timpul și ca urmare a unui efort susținut.

Față de ceea ce s-a întîmplat pînă acum, curentul muzical nou pornește de la cu totul alte coordonate decît muzica tradițională. Sunetul folosit nu mai este de obicei, cel selectat de practica socială, ci cel acustic; în locul tonalității și a vechilor moduri, consfințite de practică, se adoptă sisteme proprii, elaborate cerebral; se renunță la mijloacele tradiționale de exprimare; instrumentele muzicale sînt folosite adesea nemuzical; are loc o exacerbare a elementelor ritmic, timbral; matematica, prin unele ramuri moderne, devine auxiliar important în actul creației etc. Într-un cuvînt, muzica nouă a devenit aproape total cerebrală, abstractă. Declarat manifest de către unii, nu se mai vrea o muzică prin care să se exprime ceva, ci o muzică pentru intelect, pe care s-o admiri pentru modul științific în care este elaborată, organizată. O atare muzică nu poate fi apreciată și gustată, bineînțeles, decît într-un cerc foarte

restrîns de specialiști. Se va lărgi cu timpul acest cerc? Poate. Fapt este că această creație nu mai poate fi numită „fapt creiat", ci „fapt individual", fără semnificație în timpul de față pentru colectivitate. Viitorul ne va spune dacă această artă nouă va căpăta sau nu girul societății, va deveni sau nu bun al culturii umane. Se așteaptă producerea unei noi sinteze prin integrarea cuceririlor tehnice indiscutabile în tradiție. La această sinteză vor contribui în mod indiscutabil și compozitorii români care se dovedesc mai puțin extremiști în căutările și experimentările lor.

În urma celor expuse mai sus, aș concretiza astfel răspunsul la punctul doi: Din cauza acelor tendințe antagoniste în creația muzicală, ambele prezente și active, nu se poate vorbi de o singură artă contemporană, ci de două: cea tradițională și cea nouă, chiar dacă aceasta din urmă dispune de prea puțini adepți. Pentru toți acești adepți dar nu și pentru ceilalți, înțelesul de pînă acum al categoriilor artistice este depășit.

3. — După părerea mea, ancorarea în contemporaneitate nu se poate face doar prin declarații și etichetări. Contemporaneitatea este nu numai trăită ci și făurită de societate. Prin ceea ce creează, artistul are datoria să redea în formă artistică ceea ce interesează societatea și o poate ajuta la mersul înainte. Cu felul de pînă acum de a înțelege, aprecia și gusta arta muzicală, pot fi trăite doar creațiile ce țin de curentul creator, tradițional, deoarece pentru celelalte nu există încă fondul apreciativ necesar. Cît despre reflectarea „trăsăturilor distincte ale spiritualității românești" în creația noastră muzicală — mai ales în cea nouă — țin să declar că mă depășește deocamdată. Sînt un adept al definirilor și explicărilor precise, nu al termenilor foarte vagi, neprecișii folosiți prea adesea în discuțiile despre „spiritualitatea" sau „specificul național" românesc. Simțim și trăim această spiritualitate, dar cînd vrem s-o definim ne scapă printre degete. În zadar afirmăm — după părerea mea — despre o creație muzicală că este românească pentru că utilizează un rudiment de scară, sau o formulă ritmică etc. pe care le întîlnim și în creația populară, din moment ce pot fi întîlnite de asemenea la foarte numeroase alte popoare. Nu scara muzicală, sistemul ritmic etc. sînt românești, ci felul propriu în care este țesută, structurată melodia. În creația cultă în care melodia joacă un rol important, putem sesiza „spiritualitatea" românească pentru că va fi prezentă aici muzicalitatea însăși a limbii pe care o vorbim, de la a cărei influență nu ne putem sustrage total. Aceeași spiritualitate românească se mai face simțită prin folosirea elementelor și procedeelor compoziționale adoptate la simțirea românească și consfințite de practica artistică românească. Nu-mi este însă deloc clar, în momentul de față, cum ar arăta această „spiritualitate" românească în care se utilizează sisteme muzicale scoase din gama cromatică temperată, în care melodia și întreaga tradiție muzicală românească sînt negate.

4. — În mare măsură, răspunsul a fost dat în cele arătate pînă aici. Pe scurt, l-aș formula astfel: pentru prezent, cel puțin, efect educativ nu au decît creațiile care pot fi înțelese.

5. — Așa cum se prezintă, critica muzicală nu dovedește, socotesc eu, că dispune de nivelul dorit. Opera muzicală — la fel ca și nivelul interpretării al acestora — nu trebuie apreciată fugitiv, adesea „după ureche", ci cunoscută și înțeleasă profund, apoi explicată de așa manieră încît să crească continuu cercul celor ce vor și pot să o guste. Pentru atingerea acestui scop este nevoie însă de o mai solidă pregătire muzicologică, de mai multă experiență și maturizare. Cei ce ar putea la noi să facă o bună critică muzicală nu dispun de timp, sau consideră o asemenea îndeletnicire drept pierdere de timp; iar mulți dintre cei ce practică această îndeletnicire dispun de îndrăzneală, dar nu și de suficientă experiență. Unii dintre aceștia se vor forma în mod cert, dar numai cu timpul. Se simte nevoia însă de mai mulți critici muzicali bine pregătiți. Situația nu se va îmbunătăți atîta timp cît Conservatoarele noastre de muzică nu crează muzicologi în adevăratul înțeles al cuvîntului.

IRINA ODĂGESCU-ȚUȚUIANU

1. La această întrebare voi încerca să răspund în general, întrucît este foarte dificil de a alege dintr-un număr respectabil de lucrări valoroase numai pe unele fără a face omisiuni nedorite. După părerea mea, reprezentative sînt acele lucrări, în care se contopesc creator mijloacele de expresie cu conținutul emoțional. Subliniez acest lucru întrucît, personal nu pot socoti o operă de artă de autentică valoare decît pe aceea care comunică un mesaj de natură emoțional spirituală.

2. 3. Problema tradiție, mi se pare, este înainte de toate o problemă de logică: Nimic nu se poate crea din nimic. Tocmai de aceea mi se par extrem de importante izvoarele de inspirație profundă ancorate în cîntecul popular. Fără îndoială, folclorul nu este singura sursă de inspirație. Există o serie întreagă de surse de valoare universală cu predilecție folosite de tînăra generație de compozitori.

Aceste multiple posibilități de exprimare artistică înmănunchiate în lucrări de o certă valoare, se înscriu de la sine în cadrul artei contemporane, reflectînd trăsăturile distinctive ale spiritualității românești.

Căutarea noilor drumuri în artă a fost și este un stimulent permanent și absolut necesar, oricărui muzician

Multiplele posibilități de expresie pot oricînd coexista fără a face aprecieri pozitive la adresa unui mod de exprimare artistică, sau negative la adresa altuia. După părerea mea, importantă nu este aderarea teoretică la un sistem componistic sau altul, ci realizarea practică a compozitorului. Importantă este, deci, forța de sintetizare și exteriorizare a fiecărui compozitor.

4. Întrucît educația muzicală a fost făcută de decenii cu muzică clasică și în special romantică, este necesar. înainte de toate, o perioadă de adaptare a ascultătorului pentru a putea înțelege și aprecia creația contemporană. Aș sublinia, deasemenea, faptul că creatorii nu pot merge însă la pas cu publicul neavizat, ci ei sînt aceia care trebuie să contribuie și să determine, prin creația lor, educarea gustului marelui public. Ei trebuie să fie purtătorii stindardului noului, al ineditului, indiferent de opoziția întîlnită în cale.

Dar numai adevăratele opere de artă pot pătrunde în conştiinţa ascultătorului emoţionîndu-l şi determinîndu-i schimbarea gustului estetic. De aceea trebuie să existe, după părerea mea, o selecţie şi mai riguroasă în alegerea pieselor care păşesc pragul sălii de concert.

5. Fără îndoială de cele mai multe ori, consemnările, cu totul exterioare, făcute de critica muzicală se datorează unor profunde carenţe în pregătirea specialiştilor din acest domeniu. O critică competentă şi realmente constructivă presupune, înainte de toate, o pregătire egală a creatorilor şi a criticilor. Dar... nu întîmplător, unii compozitori au simţit nevoia, în ultima vreme, să-şi ascută pana pentru a scrie în reviste şi ziare.

Înţeleg prin critică analiza creaţiei şi interpretării muzicale, nu simpla consemnare a unui eveniment muzical cu cîteva aprecieri şablonarde cu care ne-a obişnuit cronica ziarelor noastre.

HARRY BRAUNER

Mă feresc să fac o ierarhizare a numeroaselor lucrări prezentate în ultimii ani de către compozitorii noştri, pentru a nu nedreptăţi pe cei ale căror creaţii mai zac necunoscute în mapele personale. Ştiu că şantierul nostru creator este în plină dezvoltare, şi compozitorii noştri lucrează cu rîvnă străduindu-se să contribuie prin aportul lor personal, la îmbogăţirea tezaurului nostru artistic.

Îmi este greu, pe de altă parte, să emit aprecieri de valoare în momentul de faţă, moment în care arta, în general, cunoaşte transformări atît de fundamentale încît criteriile de judecată devin din ce în ce mai complicate chiar şi pentru specialişti.

Cu prilejul celei de a 5-a Bienale a tineretului care a avut loc în toamna anului trecut la Paris, tinerii noştri compozitori au prezentat cîteva interesante lucrări.

Juriul internaţional al Bienalei a hotărît dintru început să nu ţină seamă decît de acele lucrări cari au depăşit faza simplelor experimentări şi care, prin calităţile lor pot fi socotite drept produse de valoare artistică netăgăduită. Juriul a avut de judecat lucrările a 63 de compozitori din 25 de ţări. Am avut satisfacţia să constat că operele compozitorilor noştri (L. Metianu, C. Miereanu, M. Mitrea-Celarianu şi E. Wendel) au trecut cu brio primele 3 faze eliminatorii. În ultima şi cea de a patra fază, dintre foarte puţinele lucrări cari au rezistat judecăţii extrem de exigente a juriului s-au menţionat la locul cel mai de cinste „Omagiul pentru Brîncuşi" şi „Variaţiile" lui Costin Miereanu şi „Cîntecul stelelor" de Mihai Mitrea Celerianu.

Celerianu a primit cea mai importantă bursă pentru compoziţia sa, dovedind prin aceasta seriozitatea şcolii româneşti de compoziţie.

Este grăitor, socotesc acest exemplu, pentru preţuirea de care se bucură compozitorii noştri dincolo de hotare cînd operele lor ajung la competiţii internaţionale. Dealtfel, numeroasele premii şi distincţii obţinute la o seamă de concursuri internaţionale confirmă cu prisosinţă aprecierile verbale ale membrilor juriului parizian care şi-au exprimat satisfacţia şi admiraţia pentru dezvoltarea continuă a creaţiei muzicale româneşti ce — spuneau ei — se afirmă din ce în ce mai viguros pe plan internaţional.

Formaţi în ţară, compozitorii noştri tineri, alături de cei mai vîrstnici — dintre cari mulţi le-au fost dascăli, continuă în mare măsură tradiţia sănătoasă a muzicii româneşti, urmează exemplul marilor predecesori chiar atunci cînd, la o audiere artificială acest lucru nu apare pregnant. Mi-am putut da bine seama în discuţiile purtate cu diferiţi compozitori şi critici, dincolo de hotarele ţării, care subliniau pozitiv aportul şcolii româneşti de compoziţie, prin prospeţimea ei, prin nota ei caracteristică, specifică.

Fără îndoială că arta contemporană, muzica în special ca limbaj internaţional nu poate şi nici nu trebuie să rămînă închistată într-o tradiţie limitată naţională ea trebuie să îmbine armonios această tradiţie cu tradiţia universală dînd — în felul acesta compozitorilor putinţa de a contribui în mod fericit la îmbogăţirea artei universale. Este ceea ce, în mare măsură, compozitorii noştri se străduesc să realizeze.

Ţinînd seamă de tendinţele actuale ale artei în genere, ale muzicii în special, mi-e greu să-mi dau seama în ce măsură o parte dintre cele mai recente opere reuşesc să cucerească pe deplin ascultătorii, în ce măsură ele conving.

Personal, pornind de la principiul că muzica populară a jucat şi joacă un rol esenţial în viaţa de toate zilele a popoarelor, că ea reuşeşte pe deplin să exprime şi să transmită sentimente adînci, am căutat, în lucrarea mea „La moartea lui Ştefan cel Mare" să pun, ca şi în folclor, accentul pe melodie, care a ajuns din păcate o adevărată cenuşăreasă în lucrările unor compozitori contemporani.

Am pornit de la folclor fără a fi preocupat de canoanele unor forme şi formule pe care le socotesc perimate şi am acordat întîietate vocii, ferindu-mă să utilizez mijloacele de mult depăşite ale unor „prelucrări" în stil folcloric. Am căutat să desprind, din practica muzicală a poporului, momentele de înaltă tensiune artistică, pe care — în calitatea mea de folclorist mi le-au prilejuit în nenumărate rînduri, manifestările muzicale populare în complexul lor.

M-a impresionat întotdeauna sobrietatea şi măreţia caracteristică practicii muzicale a poporului român, măreţie cu atît mai puternică cu cît recurge la un maximum de economisire a mijloacelor de expresie datorită căreia se ajunge la exprimarea nemijlocită a marilor şi adevăratelor sentimente.

Prezentînd în străinătate lucrarea mea, m-am ferit să dau ascultătorilor explicaţii anticipate şi nici nu le-am tradus textul, tocmai pentru a mă convinge de efectul pe care această muzică o va face asupra lor. Deşi scrisă într-un grai muzical românesc, am avut bucuria să constant că ea reuşise să transmită mesajul ce mi-l propusesem: „marea durere la pierderea unui om, o durere reţinută fără disperare şi cu încrederea în permanenţa ideilor pentru care el a luptat". Acesta este textual comentariul făcut între alţii de către compozitorul Bozidar Kantwser, directorul general al Bibliotecii internaţionale de muzică contemporană (BIMC, instituţie de curînd înfiinţată la Fontainebleau şi despre a cărei importanţă şi semnificaţie, voi vorbi cu alt prilej).

Cer îngăduința cititorilor Revistei „Muzica", pentru ca acest răspuns de anchetă să reproducă cîteva din comentariile exprimate în legătură cu lucrările mele. O fac doar din îndemnul de a pune la dispoziția iubitorilor de artă cîteva gînduri ale unui intelectual francez profund apropiat de cele mai noi și curajoase experimente muzicale. Este vorba despre cîteva extrase dintr-o discuție la care au participat un poet, un profesor de filozofie, o dansatoare și o pictoriță. S-a spus cu acest prilej că această muzică impresionează pentru că „ascultînd-o, întîlnești în ea ceea ce gîndim în interiorul nostru, că le dezvăluie fondul inconștient care scăpînd de orice logică ne permite să ne regăsim pe o lungime de undă comună".

S-a pus în această discuție și problema „necesității de a se găsi sunetele primordiale care au fost cîntate odinioară dar care au fost uitate de-alungul vremilor".

S-a emis părerea că numai muzica poate salva impasul general în care se află artele. S-a exprimat convingerea că „doar prin cultivarea vocii umane care iese din adîncurile cele mai profunde ale ființei", „se va ajunge ca oamenii să se regăsească" — spunea unul dintre participanți. Muzica nu trebuie să fie o reconstituire gîndită, ci trebuie să fie trăită în adevăratul sens de către creator.

Muzica nu trebuie să fie o creație de gradul II, pornind din folclor. Avangarda a ajuns prea sofisticată, în așa măsură încît arta se desumanizează. Simplele născociri intelectuale nu au ce căuta în manifestarea artistică, ele nu au puterea de a provoca acel șoc interior asupra ascultătorului care să-l copleșească, să-l convingă. Însfîrșit, iată și alte cîteva teze pronunțate în aceste convorbiri.

„Suflul vital, cel mai însemnat element al creației îl aduce vocea umană. O muzică adevărată nu poate fi decît în aceeași vreme foarte modernă și foarte veche. Vocea este expresia cea mai pură a muzicii".

Mi-am permis să prezint gînduri ale unor artiști care apreciază formele cele mai înaintate ale muzicii contemporane nu din îndemnul de a vorbi despre mine, ci, pentru a arăta că acești oameni s-au lăsat impresionați de limbajul direct și simplu pe care l-am întrebuințat, *limbaj izvorît din adîncile rădăcini universal și unanim înțelese al melodiei, capabilă să exprime cele mai cuprinzătoare, puternice și permanente sentimente omenești de bucurie, tristețe, viață, moarte, revoltă etc.*

Am făcut aceste mărturisiri cu intenția de a sugera tinerilor compozitori posibilitățile care stau la îndemînă, cu credința că astfel vor simți pe ascultători mai aproape de ei. Răspunzînd multiplelor întrebări care le pune ancheta Dvs. aș mai sublinia faptul că aș dori o critică muzicală mai prezentă în problemele de creație. Mă gîndesc la opera de educare a publicului de care în cea mai mare parte răspunde critica noastră muzicală. Trebuie să recunosc că în ultima vreme în locul criticii formale, de circumstanță, au început să apară în presa noastră și critici care caută să stabilească un „climat muzical" capabil de a face punctul de legătură între creator și publicul consumator de muzică.

Aș vrea să mai subliniez faptul că putem fi îngrijorați de modul în care sîntem cunoscuți în străinătate. Mulți dintre compozitorii sau criticii de artă din străinătate cu care am venit recent în contact nu auziseră încă rapsodiile lui Enescu și și-au exprimat dorința vie de a lua contact cu creația noastră muzicală. Uniunea compozitorilor, forurile noastre organizatorice trebuie să ia de urgență măsurile necesare pentru difuzarea celor mai reprezentative lucrări simfonice românești peste hotarele țării. Trebuie să găsim de asemenea mijloacele pentru a integra cît mai multe lucrări contemporane în repertoriile permanente ale formațiilor muzicale din străinătate. Găsesc lăudabilă inițiativa Radiodifuziunii de a prezenta în primă audiție compozitori tineri, dar mi-aș dori ca aceste emisiuni să fie cît mai dese. În sfîrșit, socotesc prea importantă problema difuzării muzicii noastre peste hotarele țării pentru a nu-i acorda privilegiul unei discuții speciale în paginile revistei noastre.

ȘTEFAN ZORZOR

1. Formularea „lucrări reprezentative" trebuie să se refere numai la valoare și nu la stabilirea unor modele. Muzica românească respiră azi un aer mai proaspăt, căutarea e mai diversă și rezultatele deosebite. Timpul va măsura valabilitatea plăsmuirilor artistice și de aceea mi se pare că este o îndrăzneală prea mare să poți afirma că o lucrare sau alta este *reprezentativă*. Aș remarca însă faptul că creatorii români fie că se numesc Stroe sau Berger, Niculescu sau Vieru, Hrisanide sau Olah pot onora, în varietatea esteticii lor orice școală componistică din orice țară cu mai veche tradiție artistică.

Nivelul la care se compune în ultima vreme în țara noastră nu mai are nevoie de justificări extramuzicale. Unele căutări îmi par deschizătoare de drumuri în muzica universală.

De aceea cred că nu este nevoie să citez cîteva titluri ci să subliniez cele cîteva nume citate mai sus, de asemenea, să continui a urmări alte cîteva ce par a pregăti revelații.

Esențialul este să nu fixăm iarăși linii „reprezentative".

2. Tradiția nu trebuie să însemne trăsătura esteticii zilei de ieri ci doar stabilirea unui climat propice lucrului.

Dacă școala românească s-a afirmat pe plan mondial, generațiile următoare nu au decît să o îmbogățească, să-i lărgească sfera de cuprindere.

3. Creațiile noi nu sînt „ancorate" în contemporaneitate — ele constituie una din componentele contemporaneității.

Sînd convins că pe măsură ce trece vremea, lucrările reprezintă mai fidel profunzimea spiritualității românești.

Căutarea creatoare ne este proprie. Cu un deceniu în urmă, amestecul în intimitatea creației ascunsese sub un strat de patetism gesticulant adevărata spiritualitate românească.

Evoluția îmbucurătoare a mentalității care guvernează activitatea artistică a dat naștere unei perioade de înflorire — real promițătoare. Cred că în momentul de față, muzica românească, lichidînd unele triste rămășițe mai cu seamă în materie de propagandă a creației naționale (vezi O.S.T.A.), se află în fața marii ei afirmări internaționale. Părerile unor critici de artă de peste hotare îmi confirmă acest lucru.

4. V-aș răspunde printr-o altă întrebare:

— Credeți că exigențele creației sînt satisfăcute întotdeauna de felul cum

se face educația muzicală a publicului, prin școală, radio-televiziune, programe de concert etc ?

5. Muzicologia însemnează în primul rînd vastă cultură — deci informare fără limite ; ori librăriile noastre sînt foarte unilateral aprovizionate iar comenzile pentru specialiști sînt încă insuficient fructificate. Se naște pe de o parte o inegalitate între specialiști și publicul care nu poate găsi pentru citit decît puținul pe care Editura muzicală (de altfel în progres) îl poate oferi.

Din același punct de vedere, după părerile mele. O.S.T.A. trebuie remaniată substanțial — dacă nu chiar înlocuită cu un impresariat dotat cu personal activ, *competent*, capabil de inițiativă, avînd ca scop promovarea — *plasarea* tinerelor talente românești.

Această organizație nu trebuie să aștepte afirmarea unor personalități ci să o provoace. Climatul pasiv și uneori scandalos de indiferent care domnește la această unică agenție deservește total, actualmente, o sferă vastă de activitate artistică.

Amatorismul și plutitul la voia întîmplării ne fac să ocupăm în materie de propagandă un loc codaș în raport cu modul în care alte țări își fac exportul de artă.

Ori, fără schimburi vii emulația artistică moare.

Anchetă realizată de
IOSIF SAVA

CREAȚIA ROMÂNEASCĂ

„Galileo Galilei", operă de Corneliu Cezar

de Nicolae Parocescu

Reușita operei „Galileo Galilei" de Corneliu Cezar, pe un libret creat de compozitor după drama cu același nume a lui Bertold Brecht, se datorește întîi frumuseții ideii. Teatrul lui Brecht și estetica lui decurg din caracterul lor militant. Brecht urmărește să aducă adevărul în conștiința oamenilor. Teatrul lui este teatru de idei. „Spectacolul brechtian este un sistem de informare lucidă, în care expresia lirică este net disociată de acțiune și, de obicei, concentrată în refrenele cîntate" (citat după programul de sală). Vom înțelege deplin reușita operei lui Corneliu Cezar și valoarea ei artistică numai dacă, mai întîi, înțelegem bine specificul acestui teatru, în care chiar ideile generează acțiunea.

Libretul lui Corneliu Cezar păstrează esențialul dramei lui Brecht : 1) ideea de bază 2) planul ei general. cu prologul și epilogul, ce-l înfățișează pe Galilei în două etape, revelatoare pentru rolul ideilor sale ca savant și pentru evoluția lui morală, ca om, ca luptător conștient pentru dezrobirea spirituală a umanității. Între ele, ca și în piesa lui Brecht, sînt cîteva scene a căror acțiune arată aspectele sociale ale conflictului. Dacă însă știm ce deosebire mare este între o piesă de teatru și o dramă lirică și, mai mult, că viziunea compozitorului implică o tendință contemporană, a „operei fără acțiune", atunci înțelegem pentru ce Corneliu Cezar a trebuit să prelucreze substanțial subiectul brechtian. Astfel, spre a reduce cît mai mult acțiunea și a o concentra în jurul unei singure idei, el a restructurat adînc scenele cu acțiune. În piesă aceste scene sînt multe și ample, înfățișînd momente, aspecte și moravuri din epoca Renașterii. Compozitorul păstrează ca atare doar scena cu cîntărețul popular. Multe personaje sînt excluse. Unora dintre cele păstrate — „călugării" de pildă — li se atribuie alt caracter, alt rol, alte texte. Scena Virginia—Federico (Federico nu e un personaj introdus de compozitor, ci este numele schimbat al lui Ludovigo din piesă) este introdusă de compozitor spre a da conținut mai dramatic dezbaterii morale lăuntrice a eroului. Scena abjurării, care este centrală și la Brecht, este redusă exclusiv la rostirea textului respectiv, redus și el, și rescris. Pe baza subiectului astfel restructurat, tot compozitorul recompune complet textul, în vers liber cu reale calități literare. Este un alt aspect al talentului lui Corneliu Cezar.

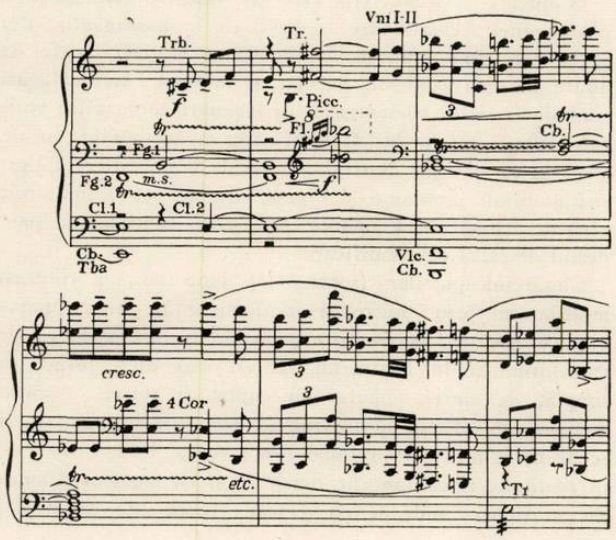
În Galileo Galilei, mitul prometeic este concretizat istoric. Noul Olimp, biserica, a înțeles repede ce consecințe ar avea pentru ea acreditarea descoperirilor astronomice ale învățatului Galilei (cunoscînd adevărul despre cer, despre cosmos, omul însuși poate năzui să devină demiurg !) În închisorile închiziției Galilei este constrîns să aleagă între rug și între abjurarea ideilor sale. Conflictul este însă concentrat exclusiv asupra dramei lăuntrice a eroului. Și, drama nu constă numai în aceea că eroul a trebuit să aleagă între consecvență („onoare" spunea ginerele său Federico) și inconsecvență, între rug și abjurare, ci și în altceva, de un tragic mult mai adînc și totodată mai măreț : el s-a zbătut în conștiința sa pînă la sfîrșitul vieții între soluția lui Giordano Bruno, a cărui ardere pe rug rodise bogat în conștiința vremii, dînd astfel lovituri imediate bisericii, și între soluția salvării descoperirilor sale, contribuind astfel, cu prețul abjurării, la binele viitorimii. Optimismul tragediei are deci două aspecte : întîi, motivul inconsecvenței eroului este încrederea lui în viitorul luminos al omului ; al doilea, înălțimea tragică a dezbaterii lăuntrice (vezi, în zilele noastre „cazul" Oppenheimer).

Vrînd să indice clar specificul brechtian al lucrării sale — dezbaterea morală lăuntrică, de idei — compozi-

torul își definește astfel viziunea operei : „Pentru mine, sentimentul *cosmic* este principalul personaj al lucrării. Galileo este numele acestui sentiment". (Din programul de sală). Așadar, în esență tot ideea este centrul dramei, ea este aceea care generează sentimentele prietenilor și dușmanilor, acțiunile lor, conflictul. Soluția a fost arătată mai sus. O deosebire, însă ; aci, accentul căzînd pe drama interioară, autorul se poate lipsi de aducerea în scenă a tuturor momentelor acțiunii, în speță ale conflictului cu biserica. Dialogurile dintre Galilei și prietenii săi, scenele „Cei trei călugări" și „Cîntărețul popular" au rolul mai mult de a provoca reprezentarea acțiunii și conflictului (deci indirect, mintal) decît de a ni le prezenta real-scenic, după canoanele realiste clasice. Ambianța istorică și culoarea locală pregnante, vii ale acestor scene contribuie hotărîtor la evocarea veridică și la forța reprezentării mintale a conflictului real. Totodată ele au rolul de a sublinia încă un aspect al dramei eroului — zidul neștiinței și al bigotismului care îl despărțea de mulțime și chiar de propria sa familie. Dar, chiar și în astfel de scene, motivul conflictului îl constituie tot adevărul ideilor asupra cosmosului tot „sentimentul cosmic" ce-l stăpînea pe erou. Și, cu toată această viziune, cam dispersă și barocă, a libretului, cu toată eludarea dezvoltării scenice reale a conflictului, opera lui Corneliu Cezar izbutește încă un tur de forță — să țină prezenți în conștiința spectatorului și să-i pună la stîlp pe adevărații acuzați : neștiința, bigotismul și cei ce le personifică în primul rînd, biserica și oamenii ei. Acestea sînt coordonatele dramaturgiei operei.

Din punct de vedere al construcției muzicale opera are, în linii foarte mari, o formă tripartită, prologul și epilogul constituind pilonii extremi ai arcului care închide în mijloc scenele amintite. Punctul culminant al acestor scene este abjurarea.

Formula înlocuirii, în cea mai mare parte, a acțiunii de tip realist-clasic, cu dezbateri morale și de idei, cere o soluție muzicală, de stil, ale cărui aspecte cum se va vedea, constituie originalitatea lucrării. Opera are o temă unică. Întîia ei apariție, pe aproape trei pagini de Preludiu orchestral, este insinuată prin dispersia succesivă a sunetelor, intervalelor sau fragmentelor ei melodice foarte mici la diferite instrumente, după tehnica „Klangfarbenmelodie". În pagina următoare tema apare în forma melodică obișnuită, într-o țesătură polifonică orchestrală caracteristică întregii opere :



Avem întîi aspectul original, de nouă sunete, și inversarea identică, puțin prelungită melodic la sfîrșit, cu repetarea celulei centrale. Structura lor este minoră. I se suprapune polifonic, în ambele sale aspecte, capul temei (4 sunete), dar prin amplificare. De remarcat este faptul că fiecare din cele patru perechi de lemne cîntă acest fragment pe trepte diferite și în terțe majore armonice. Această pagină concentrează un procedeu dramaturgic-muzical (deci esențial expresiv), caracteristic întregii partituri prin :

a) tema unică, concepută liber față de tehnica serială și față de concepția atonalistă a acestei tehnici ;

b) structura temei arată că nu este nici tonală, nici modală, dar că oricare din intervalele ei pot fi percepute într-o dependență funcțională ;

c) factura aproape exclusiv polifonică a întregului discurs muzical ;

d) polimodalism și politonalism frecvent ;

e) importanța dramaturgic-muzicală a îmbinării polifonice de fragmente melodice net minore acompaniate în terțe majore (în alte pagini, fragmentul apare în combinații lineare cromatizate sau în conglomerate acordice acut disonante). Această opoziție, nu numai disonantă ci și contradictorie modal, constituie un fel de motiv conducător unic al operei. Apariția lui frecventă și mereu transformată pare să fie legată exclusiv de eroul principal, de imaginea tragică a dezbaterii morale ce-l caracterizează.

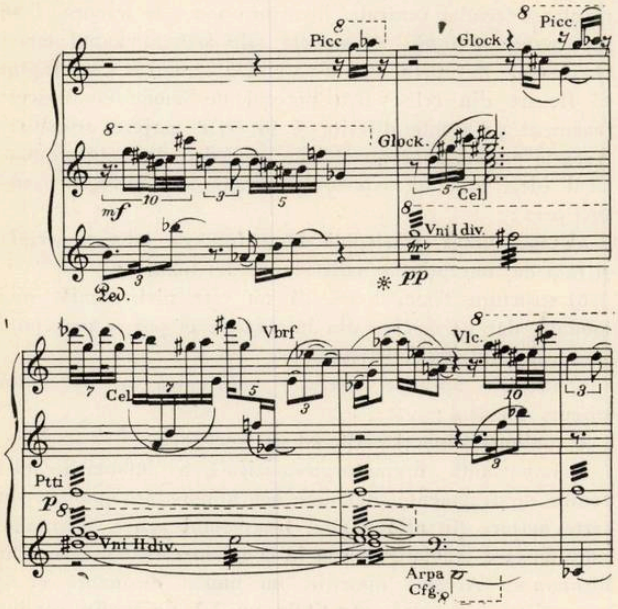
Sfîrșind ușor dispers, această scurtă expoziție tematică împreună cu aspectul ei dramatic arătat mai sus, orchestra trece la o nouă expunere a temei, puțin amplificată (la violoncele, pe o pedală la contrabas și timpani), dezvoltată apoi la toate coardele într-un fugato la patru voci de un stil liber mai ponderat. Totul se încheie la aproape întreaga orchestră cu o stretta. Apare aci o întrerupere bruscă, dramatică : pe aceeași pedală (si bemol la coarde și percuție în tremolo) un scurt lanț de acorduri, conglomerate placate, în sfff, ținute la întreaga orchestră, ce par a figura, foarte îngroșat stilizate, dangăte uriașe de clopot (poate, o aluzie la clopotul mare al catedralei San Marco, care ne va introduce nemijlocit în scena culminantă, a abjurării !), Brusc, reapare la un oboi — „espressivo" — tema originală căreia îi răspunde — „Lontano doloroso" — un cor, cu aspectul ei inversat și variat prin amplificare. Fragmentul melodic sfîrșește într-o cadență frigică simplă, ambiguă. Ea va reapare în al doilea interludiu și în epilog pregnant modal, ca element expresiv esențial, și care, în ultimele măsuri ale partiturii, va mai aminti un aspect al temei. Acompaniază figurile disonante melodico-acordice la coarde. Semnificația este evidentă.

Reiese din această descriere că procedeele dramaturgico-muzicale sînt în esență tradiționale și totuși, profund contemporane prin structura muzicală nouă, liber și flexibil folosită în scopul unei expresivități adecvate viziunii descrise la început.

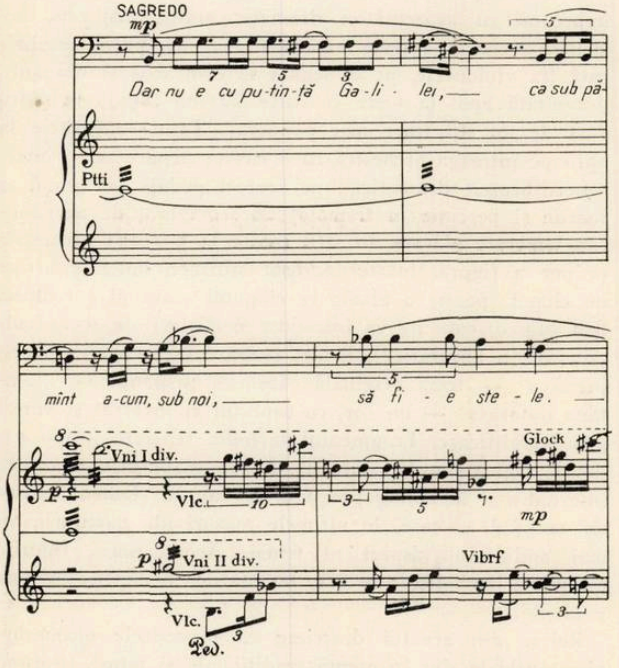
Prologul — (o terasă sub cerul înstelat ; lîngă telescop) Sargredo discută cu Galilei despre aspectul antireligios al descoperirilor lui astronomice, despre pericolul închiziției. Galileo este plin de avînt și curaj.

La orchestră, o introducere în stilul începutului, concludentă pentru numeroasele pagini ale partiturii (mai ales, însă, pentru acest prolog) ce suscită imaginea savantului cu spiritul absorbit de „peisajul cosmic". Este de observat caracterul tematic al dispersiei melodice, și,

totodată, sugestivitatea culorii orchestrale (tremolo la coarde divisi, pian, harpă, celeste, vibrafon, clopote etc.) :

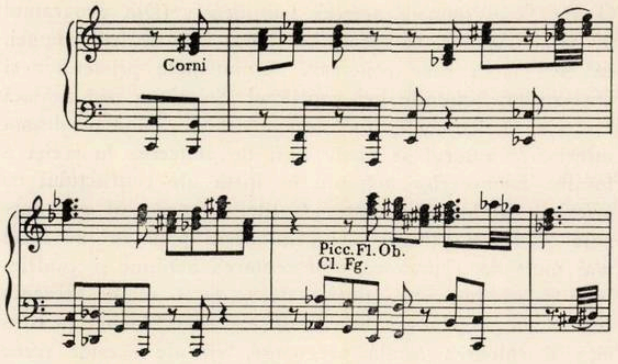


Pe ultimele note de clopote începe dialogul — un continuu parlando melodic silabic. Începutul cîntului este desenul melodic al temei inversate ; foarte simplu, el este caracteristic compozitorului pentru stilul parlando ·



Prin această pînză orchestrală ce se subţiază sau se îngroaşe devenind mai tumultoasă, curge dialogul. Pe fraza lui Galilei — „ Eu cred în primul rînd într-o divinitate trează. În Dumnezeul raţiunii" — percuţia, mereu amplificată pînă aici, tace în corzile şi cîţiva suflători polifonizează bogat, în legato larg, cu cele două aspecte iniţiale ale temei şi cu un al treilea. Larg dezvoltat în fraza vocală a lui Galilei.

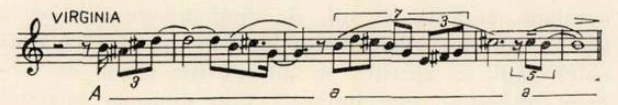
Trecerea la „Întîiul interludiu" aduce un contrast în schimbarea de tempo, în caracterul mai stenic şi cvasigrotesc, în ţesătura polifonică foarte densă şi disonantă şi în forma passacaglia. Tema se deosebeşte de cele două aspecte iniţiale doar ritmic. Expresiv, este, însă, cu totul altceva.



Semnificaţia dramaturgică a acestui interludiu este foarte importantă. Aspectul său greoi, masiv, vrea să creeze sentimentul unei forţe amorfe, stihinice, ce se interpune între spiritualitatea înaltă şi mediul ei uman. În acest fel el se introduce în scenele care, înainte de momentul tragic al abjurării, ne vor pune în faţă sursele altor suferinţe morale ale savantului : ignoranţa şi bigotismul mulţimii (acesta din urmă personificat chiar de fiica sa).

Un crescendo general de cîteva măsuri pînă la fff şi un brusc descrescendo pînă la p, cu o beţie de triluri, tremolo-uri şi figuraţii melodice rapide, ce însoţesc ultimele fragmente tematice într-o schiţare de stretta la alămuri, încheie încărcatele variaţii ale passacagliei. Revine, scurt, atmosfera temei iniţiale, dar foarte disonant. Doar ondiolina şi celesta se detaşează. Apoi ondiolina singură ne introduce în scena Virginia-Federico.

Sîntem în piaţa San Marco. Federico aduce Virginiei veşti despre tatăl ei, din închisoare, care tocmai urmează să fie judecat. Atmosfera poetică, dominantă, este obţinută printr-o îndepărtare mare de tema iniţială. În acest sens, vocaliza Virginiei este concludentă :



Desigur, această atmosferă este interpătrunsă de prezenţa temei care se împleteşte mereu polifonic cu ea însăşi, în aspectul ei original minor, lirico-tragic. Dar aspectele contradictorii (vezi ex. 1) nu apar.

„Călugării" (scena II), este de fapt o continuare a passacagliei (tema apare la başi, ca în passagaglia, dar şi la voci, împletindu-se cu vocile orchestrei). Astfel se aduce un nou contrast, necesar şi motivat : trei călugări simbolic ameţiţi, comentează, în legănări coregrafice stilizate subtil, teoria lui Galilei. Aici apare cîntul vorbit. Credem că această diatribă (în fond) înainte de înfăţişarea mulţimii ignorante şi bigote, are un rol dramaturgic eficient, chiar dacă nuanţa lui, prea subtilă, nu pare destul de clară ca semnificaţie.

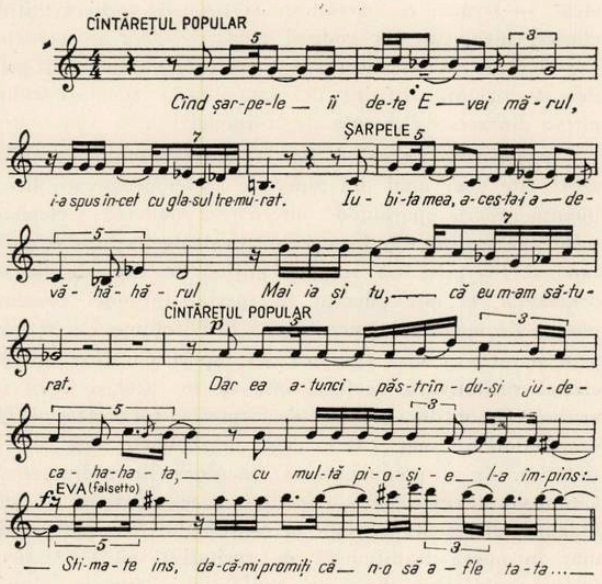
Cîntăreţul popular (scena III) vine cu un contrast multilateral prin : mişcarea sa dominantă) „Meno mosso e poco rubato", culminarea grotescului pînă aproape de transformarea în contrariul lui şi, mai ales, forma sa simplă, de cîntec popular cu cuplet şi refren. Aceasta creează, în sfîrşit, posibilitatea desfăşurării unei mari scene lirice de tip tradiţional. Vom vedea, însă, că ea este în realitate, şi ca fantezie muzicală şi ca moment dramatic, mult mai mult de cît o scenă lirică „de carnaval".

Ea este punctul culminant al satirei (prefigurată în *passacaglia* și în scena cu cei trei călugări), unde comedia va deveni tragică ; la sfîrșitul scenei, toate personajele, toată mulțimea și soldații, își bat joc de globul pămîntesc (mărul Evei) smuls din mîna momîei lui Galilei. Este tragedia izolării savantului în mijlocul oceanului neștiinței.

Scena este foarte complexă ca mijloace de expresie — teatru, pantomină, dans, cîntec ; dar toate acestea în forme foarte simple sau abia schițate. Ea cere — și compozitorul realizează — variații și intensificări continu ale tuturor acestor mijloace. Ne vom referi la cîteva caracteristici muzicale ale ei.

După ce „cîntărețul" anunță „tema" spectacolului, apare un aspect cromatic, contradictoriu, al temei amplificate (atmosferă morală încărcată). Totodată însă, într-un contrast neașteptat, se aud cîteva sunete senine de chitară. După o măsură, pe același fond cromatic și disonant, se adaugă, foarte detașat timbral, la clavecin, un acord de do minor suprapus pe unul de do major. Contrastul acesta dublu se va afirma în tot cursul scenei, prin încadrarea continuă a melodiei simple, net diatonice, a cupletului și a refrenului cîntat, cu aspecte cromatice, încărcate cu tensiune tulbure, ale temei și cu acorduri contradictorii, de tipul celui arătat mai sus, la orchestră.

Începînd de aici, această opoziție contradictorie a aspectelor temei va fi folosită pînă la sfîrșit cu efect dramatic din ce în ce mai intens. Iată cum apare această construcție în forma ei inițială, cea mai redusă :

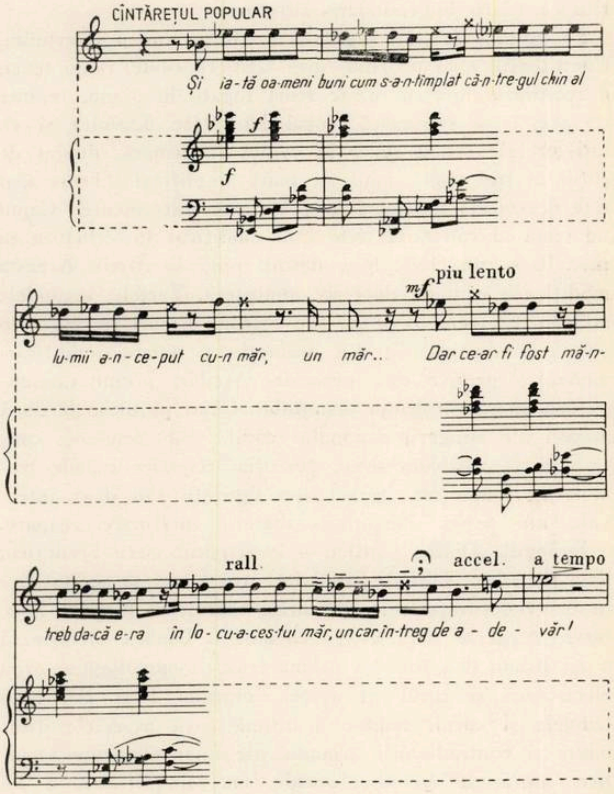


Acestei forme simple, populare, compozitorul îi hărăzește o dezvoltare de o intensitate expresivă ce poate sta cu cinste alături de oricare scenă celebră de operă clasică (recitativ, arie, ansamblu final etc.) Compozitorul conduce, s-ar putea spune cu mînă de maestru, această scenă de teatru muzical „de carnaval" spre semnificația ei tragică (în sens lăuntric, înalt-etic) de care s-a amintit mai sus. Iată cîteva aspecte ale structurii cîntecului și ale felului cum este dezvoltat.

Capul de melodie a cupletului și intervalul final amintesc, la analiză, tema. Dar aci, transformările ritmo-melodice și modale precum și stilul rubato creează intonații bisericești autentice. „Formulele" modale ne duc în sfera glasului întîi bizantin. O simplă anticipație (măs. 2), împreună cu portamentul (intonația netemperată) ce-l implică stilul interpretării bisericești, caracterizează clar expresia satirică.

Textul — cu dialoguri între cîntărețul popular, Eva, șarpe etc. — impune reluarea de cîteva ori a melodiei, în cadrul unei singure apariții a cupletului. Dar compozitorul, în acest caz, transpune fragmente ale ei pe diferite trepte (un fel de parte de mijloc) iar la sfîrșitul textului o reia în întregime ; însă, cu o treaptă mai sus decît întîia intonare completă. După refren, melodia cupletului schimbă iar înălțimea fundamentalei. A treia oară cupletul e cînt-vorbit. Orchestra continuă, o dată cu fragmente de cuplet, să dezvolte aspectele cromatice amintite.

Iată și melodia refrenului :



Întîia oară este cînt vorbit, a doua și a treia oară, cîntat. Prin modulații directe, de efect, el apare de fiecare dată într-un contrast comic cu cupletul. Ultima oară este reluat de cîteva ori de cîntăreț și de cor, în bogate variante de acompaniament armonic-modal, în acorduri placate și în suprapuneri grotești disonante la orchestră. Totuși motivul important pentru care s-a făcut această risipă de fantezie muzicală pe un cîntec de bîlci, este textul și, pînă la urmă, personajul cîntărețului popular care îl zice. Acesta își joacă rolul cinstit, așa cum i s-a cerut. O îndoială plutește totuși în aer. După ce globul și momîia sînt sfîșiate de mulțime, cîntărețul popular întreabă perplex, cu totul afară din rol : „oameni buni, ce faceți ?" Aici e un vacarm la orchestră și pe scenă ; totul e exprimat muzical prin două pagini aleatorice la orchestră și cor. Este momentul cînd comedia începe să pară tristă.

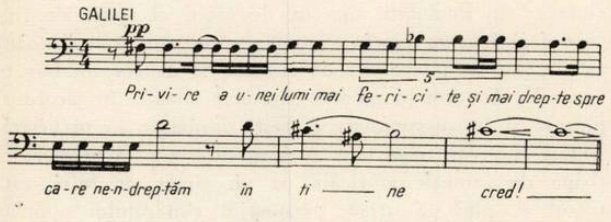
Într-adevăr, cînd vacarmul s-a pierdut (alaiul a ieșit din scenă), orchestra reduce în cîteva măsuri aspectul cromatic, tragic, al temei. Înainte ca aceste măsuri să

sfîrșească, clopotele, amplificate sonor la instrumente, sună ora cinci, readucîndu-ne direct la drama lui Galilei. Îndată apoi, pe fondul unor sonorități stranii (percuții, fragmente tematice dezvoltate dispersat la lemne, instrumente electronice, coarde cu arcușul înapoia călușului, țîrîit de glissando-uri scurte la harpă etc., toate cu schimbări dinamice dese), Federico și Sagredo așteptînd sentința, vorbesc despre moartea lui Giordano Bruno, pe care ei îl văzuseră pe rug. Ni se clarifică iarăși astfel sensul dramei lăuntrice a lui Galilei : a muri pe rug, zguduind mii de conștiințe, sau a abjura, ducînd mai departe cercetarea adevărului. Orga dezvoltă, pe ultima fază vorbită ritmic (o acuzație la adresa bisericii), o polifonie densă la trei voci pe tema inițială.

Dangătul prelung al clopotului mare de la San Marco întrerupe scena. Galilei apare și rostește, în vorbire ritmică, foarte impresionant, abjurarea.

Pe ultimul dangăt, pierdut, începe al doilea interludiu. Contrabașii, apoi pe rînd, spre acut, coardele, reiau tema, dezvoltînd-o într-un foarte scurt fugato în piano. Înainte ca acesta să sfîrșească, corul bărbătesc dezvoltă și el, într-un mic canon sever la cvintă superioară, dublat de corni la trei voci, capul de temă amplificat. (Tema mai este dezvoltată independent și de alte instrumente). Capul de temă al canonului este însă modificat în structura sa modală — un frigic bine definit pînă la sfîrșit. Această modificare schimbă depresiv atmosfera. Terțele, secundele minore rezolvate în prime sau septimele mari rezolvate în octave predomină. Efectul dramatic al acestei modificări modale depresive este puternic. Așadar, prețul răscumpărării apasă conștiința savantului. Chiar pe ultimele două măsuri ale stingerii canonului coral, violoncelele și contrabașii în pizzicato grav, percuția, celelalte coarde tremolo în piano etc., reiau mici figurații sau doar intervale ale temei. Negura dezbaterii interioare reapare.

Epilogul. (Dialog Galilei — la sfîrșitul vieții Frederico, apoi monolog Galilei). Eroul încearcă iarăși să se justifice în fața conștiinței sale. Și iarăși remușcări („opera mea, lăstar curat al unei vieți nedemne"). Umbra victorioasă a lui Bruno îl apasă. La ultima frază a monologului orga electronică și corul de femei (soprano I și II), apoi lemnele și cornii readuc o ultimă oară aspectele disonante și contradictorii armonic ale unor elemente tematice, suprapuse melodiei vocale, mai simplificată, a lui Galilei (este singura frază cîntată, din tot monologul).



Ea sfîrșește cu capul temei originale, lirice, a lui Galilei visătorul, aceea pe care am subliniat-o și la sfîrșitul preludiului în legătură cu cadența frigică depresivă, adăugată fragmentului de temă. Dar după ultima silabă a cîntului, orchestra, continuînd cîteva măsuri în piano, conglomeratele acordice ținute și dispersia ritmică a figurațiilor melodice la orgă, readuc o ultimă oară, la celesta și marimbafon, net detașat de restul orchestrei, elementul frigic depresiv, în formula ritmică inițială pregnantă (optime și pătrime cu punct prelungită), acum foarte încărcate expresiv.

Pentru a discerne critic concepția de ansamblu, nouă, a operei Galileo Galilei nu sînt de ajuns cele arătate la început în legătură cu subiectul și cu unele laturi ale construcției libretului. Chestiunea trebuie abordată multilateral, dat fiind caracterul complex al acestei concepții.

În felul tradițional-clasic de a concepe și a simți drama lirică, interesul artistic urmează calea acumulării treptate de „acțiuni" scenice-reale și de „atitudini" lăuntrice corespunzătoare (desigur mult mai comprimat decît în teatru — oarecum chiar schematizat) exprimate de personaje mai ales prin textul cîntat. Deci, „gesturile" interioare și cele exterioare sînt scenic, sursa și substanța care creează acțiunea dramatică, conflictul și dezlegarea lui. În tendințele modalității modern-contemporane de a „imagina" drama lirică,calea rămîne în esență aceeași, dar cu mult mai mare reducere și, în schimb, adîncire (pe o altă dimensiune sintetică) a acțiunii. Cornel Cezar încearcă o asemenea „formulă" nouă de operă, dar pe baza unei concepții mai vechi, a sincretismului, concepție readusă în actualitate în ultimele decenii. În Galileo Galilei există la prima vedere un amestec de elemente nete de dramaturgie teatrală cu elemente de poezie liricofilozofică (avînd preponderență absolută ca funcție muzical-dramaturgică întrucît constituie textul cîntat), cu elemente simple de cîntec și dans — însă funcțional, sincretic, ca în „prilejul" folcloric — și cu cealaltă mare forță a muzicii în operă, orchestra. Din analiza operei s-a putut vedea cum arată concret această „formulă" de operă, pe care compozitorul o numește „Teatru cu muzică" — termen ce amintește și formele vechi cvasifolclorice, medievale, și vodevil modern ; *deci un caracter popular net.* Vom încerca să explicăm apreciativ, prin prisma viziunii artistice de ansamblu a compozitorului, cîteva din aceste elemente ale „formulei".

Cîntul-vorbit (începînd de la Sprechgesang din Wozzek) este doar unul din aspectele acelei declamații lirice numită generic „parlando", alternativă modernă a elementului pur teatral din formele pre-teatrale medievale, profane și liturgice. Ca stil, ca mijloc de expresie liricodramatică, el este adecvat în special formulei contemporane de operă — concentrată, „fără acțiune" — tocmai prin natura sa mai sintetică, în raport cu diferențierea clasică recitativarie (nefiind însă de loc același lucru cu arioso). Ca mijloc esențial de expresie, rolul acestui fel de parlando (mai exact „cvasi-parlando") este de a sintetiza, de a unidimensiona imaginea lirico-dramatică. Cîntul-vorbit exprimă — în linii mari, sintetic — atît dinamismul (esența acțiunii, a conflictului exterior, exprimat în opera tradițională de recitativ), cît și staticul (esența subiectivă, lirică a conflictului lăuntric, exprimată în opera clasică de arie). Desigur că pentru o operă de tip „teatru cu muzică", într-un singur act, în care chiar și cele cîteva scene de acțiune, deci cu caracter mai dinami dezbat tot idei și doar pun în lumină factorii sociali care provoacă drama lăuntrică a eroului acestor idei, nu se poate concepe un mijloc mai organic adecvat. Gama expresivității lui este cel puțin la fel de largă ca și cea a mijloacelor operei tradiționale. Ea poate merge de la vorbire teatrală obișnuită pînă la un parlando silabic cu contur melodic destul de bogat și de diferențiat expresiv, sau pînă la o formă de „cîntec" obișnuit (forma arie este exclusă de însăși natura mai sintetică teatral-muzicală a „formulei" de care vorbim). Între aceste extreme se mai găsesc cîntul-vorbit și vor-

bitul ritmic. Primul mai apropiat de parlando melodic, al doilea mai apropiat de vorbirea obișnuită ; dar amîndouă modalitățile, cu mai mult sau mai puțin caracter intonațional muzical. Ceea ce le face proprii în special formulei „teatru cu muzică" este tocmai stilul melodic silabic, care, desfășurîndu-se aproape în ritmul vorbirii, poate pune mai mult în relief cuvîntul, ideea și însuși ritmul interior al procesului gîndirii. La acestea se adaugă, firește, substanța tematică unică, foarte concentrată — seria. Eficiența artistică a acestui stil în contextul tuturor celorlalte elemente ce caracterizează „formula", este tot așa de mare ca aria și recitativul în opera clasică. Exemplul cel mai grăitor sînt momentul abjurării și monologul din epilog. Ultima parte a acestuia, analizată mai sus, începe între vorbire ritmică și cînt vorbit spre a termina pe un parlando melodic în care elementele tematice, deși doar ușor transfigurate, capătă o expresivitate excepțională. Desigur, aici contribuie sinteza realizată neîntrerupt între muzică în general și celelalte elemente. Dar credem că rezonanța artistică cea mai vastă o creează elementul esențial, ideea sau „sentimentul cosmic" — cum ar spune compozitorul — devine cînt. Și acest cînt — voce și orchestră — răsună atît de tragic în raport cu optimismul textului, încît plecăm de la spectacol cu sentimentul frumuseții morale a geniului neîmpăcat încă cu sine.

Nu insistăm asupra rolului dramaturgic al orchestrei. Din analiza făcută se poate vedea că, folosind tehnici zise de avangardă într-un mod liber de orice intenție demonstrativă, numai în scopul expresivității, al forței mesajului artistic, compozitorul a urmat în fond calea contrastelor dramatice, principiu de totdeauna esențial genului. Acest lucru se desprinde chiar din primele pagini ale muzicii (vezi ex. 1 cum și celelalte descrieri ale principalelor momente dramatico-muzicale).

Trecem la alte elemente specifice.

Viziunea artistică contemporană, lucidă, a simbolicului personaj Galilei, l-a condus pe compozitor — consecvent cu viziunea brechtiană și cu propriile lui procedee — spre accentuarea simbolismului altor personaje și situații. De pildă mișcările cvasidansante ale celor trei călugări și, în mod deosebit, scena cu teatrul de bîlci (cîntărețul popular). Muzica înalță atît de mult simbolismul complex al acestei scene, încît trecerea nemijlocită la punctul culminant, la tragedia abjurării, devine firească, așteptată. Dezvoltările originale (tehnica lor) ca și însăși originalitatea melodiei transformă un cîntec obișnuit, cu cuplet și refren, într-o scenă muzicală echivalentă artistic oricărei mari scene de operă clasică — cu recitative, arie, ansambluri etc.

Privită în ansamblul ei, opera Galileo Galilei reprezintă, într-o variantă cu multe soluții personale, tendința contemporană spre o formulă de operă în care mult căutata (și realizata pînă acum la diferite nivele) sinteză teatru-muzică să se realizeze la un nivel superior celei tradiționale. După părerea noastră, caracteristica acestui nivel nou ar fi *dimensiuni unice teatral-muzicale*, a spectacolului de operă.

Numind formula sa „teatru cu muzică", compozitorul pune accentul, credem, pe primordialitatea și preponderența „verbului", a ideii cuvîntate, așa cum se vede în primul rînd din felul îndrăznet în care a prelucrat literar în libret, piesa lui Brecht. Spectacolul cu opera sa arată că denumirea dată formulei nu epuizează toate laturile acesteia. Cornel Cezar merge în realitate destul de departe pe linia acelei tendințe contemporane (Orff mai ales), în care își face loc, difuz încă, o concepție interesantă. Este un început de revenire la gustul ancestral al muzicii cu virtuți funcționale, la gustul pentru muzica ce exteriorizează forța, totodată telurică și spirituală, de expansiune și afirmare activă a omului în natură, în mediul său. (vezi și cunoscuta imagine folclorică „Cine-a-ndrăgit horile..."). Este exact contrariul extazului, rolului interiorizator al muzicii bisericești (mai ales a celei medievale), cu efect anihilant asupra expansiunii spiritului uman. Tendința spre o astfel de viziune artistică se vede în simbolul personajului Galilei și în elementele ei — reunirea tuturor artelor într-o sincreză nouă, tot activă funcțional, în care însă predomină nu scopul extramuzical primar, ci cel al ideilor, mult mai complex și mai adînc legate de viață prin muzica destinată tocmai acelui „prilej" modern, care se numește „concert" sau „spectacol de operă". Opera lui Cornel Cezar vrea să exteriorizeze, să ne transmită o forță vitală. Așa se explică, probabil, faptul că spectacolul ne lasă imaginea unei frumuseți muzicale stenice, puternic afirmatoare a vieții, a spiritului înalt, în speță, „sentimentul cosmic". Dar, oricum am numi-o această frumusețe pare să aibă virtutea de a se transforma în noi într-o forță artistică activă. Tot așa se explică, poate, și faptul că, deși complexă atît ca formulă de operă cît și ca limbaj muzical, spectacolul în ansamblu este departe de a fi inaccesibil. Este sigur că cei mai mulți spectatori vor percepe la început oarecum global, insuficient de clar și de diferențiat latura muzicală a operei. Important însă este — așa va fi, credem — faptul că se percepe global un fluid viu al forței artistice. Restul se va împlini cu timpul în vreun fel. Dealtfel cu timpul, și compozitorul va evolua. Și totuși, credem că cea mai mare calitate a operei lui Cezar Cornel este aceea că, în ciuda amestecului, voit simplu, necăutat, de elemente eterogene, și în ciuda faptului că muzica la orchestră pare încărcată, tocmai ea lasă impresia că unifică tot spectacolul, că este spiritul ei. Aci își spune cuvîntul principiul simfonismului dramatic bazat pe temă unică. Ne dăm seama, însă, că și doza de încărcătură, cum și marea fluiditate a transpunerilor și a schimbărilor timbrale, adesea cu impresia lor de amorf, țin de viziunea specifică : o forță spirituală înaltă, simțită însă și prin contrariul ei elementar, teluric. Concret vorbind, preludiul ne apare întrucîtva monoton. Cauza este, credem, în acele pagini, atît de limpezi ale fugato-ului și care sînt de prisos, neelocvente tocmai pentru că vin după ce tema originală fusese prezentată de la început împletită cu aspectele ei dramatice contradictorii. În acest fel, urcușul, atît de abrupt început, spre momentele tragico-dramatice, înnorează pasiunea cunoașterii și curajul eroului încă din prolog, este întrerupt nemotivat. Așa se face că dacă uneori încărcarea „simplifică", acolo unde compozitorul nu dorește aceasta, simplificarea uneori încarcă, acolo unde nu e necesară logic.

În muzică se știe, nu totdeauna ce este realizat în partitură — care este doar o muzică virtuală — este realizat și în imaginea sonoră. Cornel Cezar gîndește foarte diferențiat esența și substanța muzicii. Acest lucru, atît de prețios, implică și o exigență mai mare din partea lui în realizarea gîndirii sale. Paginile aleatorice nu ne-au convins.

Spectacolul cu opera „Galileo Galilei" de Cornel Cezar pune în lumină o realitate cît se poate de îmbucurătoare

în domeniul creației de operă în țara noastră : formula lui de operă reprezintă o transformare reală și adîncă a „formulei" genului tocmai fiindcă își are sursa într-o concepție estetică autentic înnoitoare, care ne introduce în sfera sensibilității și viziunii contemporane a artei, în sensul lor cel mai avansat.

Aspectul cel mai evident al înnoirii este deocamdată absorbirea și asimilarea creatoare în spiritul acestei concepții, a celor mai valoroase experiențe contemporane de artă. Este aici, sigur un semn al talentului. Credem că Cornel Cezar ar trebui să-și îndrepte de acum încolo toată atenția înspre un obiectiv și mai important — adîncirea expresivității mai personale și mai originale a muzicii lui. Iar dacă talentul lui are putere de viață, el va absoarbe seva originalității din singura sursă posibilă — limbajul muzical matern, vocabularul intonațional al cîntecului popular, al creației naționale în general.

Un exemplu convingător îl găsim în chiar Galileo Galilei al său. Harul melodic deosebit, ce se manifestă mai ales în scena „Cîntăreților popular", are la origine și inspirația din cîntarea bisericească și străină tradițională. Ambiguitatea ei expresivă bizantino-occidentală, atît de bine plasată, face ca melodia cîntecului să strălucească, parcă, surîzător în inima acestei „mascarade" a spiritului înapoiat al vremii (sau al tuturor vremurilor). Iar contrastul cu melodica cromatică, cvasiatonală, și cu culoarea orchestrală, atît de contemporane, sînt, ca efect artistic muzical, cît se poate de sugestive pentru „sentimentul cosmic" al Renașterii, așa cum întreaga atmosferă a operei ne duce cu gîndul, fără să vrem, la „cazurile" Galilei ale zilelor noastre. Dar, în cazul nostru, și pentru un subiect românesc de operă — așa cum e firesc să visăm, — *numai* transfigurarea străluminat contemporană a elementelor folclorice românești poate duce la acea originalitate care dă muzicii o mare forță de pătrundere și de umanizare. Alt fel, nu știm ce ar putea însemna să fim revoluționari în artă.

„Ritual pentru setea pămîntului" de Myriam Marbé

„Ritual pentru setea pămîntului" scris de compozitoarea Myriam Marbé în mai 1968 reprezintă un moment de cristalizare a unor preocupări componistice ale autoarei, enunțate încă din lucrarea anterioară („De aducere aminte" — un bocet pentru diverse grupuri vocale) și anume folosirea unor „decupaje" din texte populare ca material sonor de bază al unei compoziții. „Ne fiind reproducerea sau transpunerea estetizantă și golită de conținutul inițial a vreunui ritual popular, lucrarea își propune să sesizeze mecanismul unor procese creatoare în deosebi cel al creației colective, sondînd posibilitatea captării publicului la o participare afectivă profund activă".

Punctul de plecare al compoziției a fost alcătuirea unui „montaj de texte" reunite într-un arc dramatic conturat de momente precise, o tînguire (momentul sacrificiului — „Scaloean" —) invocarea pămîntului, invocarea ploii — creștere dinamică culminînd cu *gestul concluziv*, urmată de un lung moment de împlinire, de relaxare. Modalitatea aleasă semnifică etapele parcurse de voințele individuale dispersate haotic în peisajul armoniei generale, în tendința lor de unificare într-o singură voință colectivă : momentul de împlinire a acesteia și răsfrîngerea sa calmă în fiecare individ. Generalizînd și mai mult, asistăm la desfășurarea procesului de integrare a personalităților individuale în linia comună a unicului sens al dezvoltării.

Lucrarea este concepută pentru o formație vocală alcătuită din șapte voci ce acoperă un registru suficient de amplu și un arsenal de percuție care include un pian preparat ; cîntăreții utilizează uneori instrumentele de percuție pe care le țin în mîini (tamburină, maracas, wood-block- etc) ; în sală se află aproximativ simetric două mici grupuri de recitatori și două grupuri de percuție constînd din tom-tom, bongos, clopote și tam-tam. Intervențiile lor accentuează caracterul dramatic al muzicii plasînd fizic spectatorii în însuși miezul desfășurării fenomenului artistic. Am folosit oarecum impropriu termenul ..spectatori", acesta fiind sugerat de mișcarea scenică dirijată a cîntăreților și de efectul de lumină ce însoțește morendo-ul ultimului sunet a cărui transformare în liniște deplină este subliniată prin stingerea treptată a luminii în sală. În ultima instanță constatăm că toate aceste mijloace adiacente, extrasonore (utilizate de altfel extrem de economicos) nu înscriu totuși „Ritualul pentru setea pămîntului" în mulțimea lucrărilor aparținînd așa numitului „*spectacol total*" — *tendința estetică* a muzicii contemporane prefigurînd un nou sincretism. Cele zece poziții diferite ale grupului vocal scenic servesc la crearea unor diverse *raporturi spațiale* — atît între interpreți înșiși cît și între interpreți și public — perfect justificate de cerințele muzicale, neînsemnînd altceva decît deplasarea în spațiu a surselor sonore constituite de vocile umane.

Materialul muzical folosit ar putea fi împărțit în următoarele categorii :

I Texte populare (întregi sau fragmentate)

II Linii melodice cîntate pe diverse litere

III Percuție

I. Urmărind pretextul dramatic existent, decuparea textelor s-a făcut conform mai multor criterii :

— evitarea oricărei sugestii naturaliste

— sonoritatea în sine a unor cuvinte

— prezența unor imagini stilistice de o mare frumusețe și putere de sugestie.

Modalitățile lor de folosire sînt următoarele :

1) Cu sincronizarea cuvintelor :

— recitat pe ritm rezultat din accentele metrice ale cuvintelor ;

— recitat pe ritm dat ;

— cvasi-percutat, scandat la înălțimea constantă pe ritm dat ;

— scandat puternic, vocea descriind un arc între registrele extreme :

— cîntat pe formule melodice prepentatonice :

— atacat acorduri care conțin raporturi de înălțimi strict determinate (de factură diatonică) ;

— sunet lung la unison (sau la octave).

2) Fără sincronizarea cuvintelor :

— recitat monoton pornindu-se de la registrul acut spre cel grav ;

— murmurat pe sunet foarte grav („ca o litanie") ;

— șoptit în registru foarte grav suprapunîndu-se repetițiile obsesive ale unor cuvinte diferite ;

— recitat pe înălțimi diferite sugerîndu-se vag elemente melodice ;

— scandat pe ritm dat, cuvinte foarte sonore ale căror consoane nesincronizate crează o mare complexitate ritmică ;

— recitativ recto-tono ;

— mici polifonii pe formule melodice prepentatonice și pentatonice ;

— structură conținînd un mare procent de aleatorism, în care fiecare voce, respectînd sau nu un sens indicat vag, expune unul din cele cinci texte pe care le are la îndemînă. (Este de altfel momentul cînd intervine și percuția din sală pregătindu-se astfel punctul de greutate maximă al lucrării : sincronizarea tuturor vocilor în ff) ;

— și, desigur, diverse combinații de suprapuneri ale procedeelor expuse.

II — linii cu sens ascendent, foarte cromatizate și cu glissando între înălțimile reper,

— articulări de litere diferite pe același sunet,

— alternări de vocale pe linie cu profil mixt, cu reveniri periodice ale unor celule melodice.

III 1. Sunete emise de instrumentele de percuție,

2. Bătăi din palme, din picior, pocnit din degete.

Cît despre formă, această compoziție se opune depistării unei scheme absolute de construcție prin aleatorismul prezent pe verticală și orizontală și prin felul în care majoritatea structurilor se succed întrepătrunzîndu-se. Totuși, pornind de la reperele dramatice putem extrage o formă de tip A B C D. Ea se consumă într-un timp marcat nu prin bare de măsură ci prin secunde care însumează 8′ 30″, acest cadru de timp putînd fi foarte elastic de la o interpretare la alta.

Literele mici desemnînd tipul de microstructuri (de ex. : exclusiv recitat — cu sau fără sincronizare — exclusiv cîntat etc.) în prima secțiune denumită A vom avea :

a — melopee expusă de o singură voce — foarte cromatizat — ;

b — eterofonie (sens ascendent, ambitus redus) ;

c — structură mixtă (recitat și cîntat simultan) ;

d — amplificat (prin mărirea treptată a densității sonore) ;

e — vocile transformă pe rînd sunetele cîntate, în recitare ;

d — exclusiv recitat, nesincronizat ; (în sens descendent) ; descrescendo, pierzîndu-se în murmurul grupelor din sală).

Secțiunea B :

e — recitat cu sincronizarea cuvintelor ;

c —

e → c)

Secțiunea C :

d → c)

f — cîntat (pe formele prepentatonice) ;

g — suprapunerea a două texte, sincronizate separat la cîte trei voci (cu sens de la grav spre acut și invers) ;

d → c) → f)

h — un singur sunet care se pierde trecînd de la o voce la alta ;

f — sincronizat ;

c —

d — (la care se adaugă percuția din sală) ;

e —

i — articulat diverse silabe, pe ritm dat, la înălțime constantă ;

h — un singur sunet (atacat simultan la toate vocile și menținut pînă la desfacerea vocilor în structura următoare) ;

f — cîntat (combinații de formule prepentatonice și pentatonice) ;

h — unison la cele șase voci feminine, plus octava basului ; perdendosi.

Fără îndoială că extragerea acestei scheme de formă este incompletă și cumva artificioasă. Precum am mai spus, majoritatea acestor structuri se întrepătrund, decurg firesc una din alta creind zone de intersecție a căror încorsetare într-un tipar nu are decît rolul facilitării unei orientări generale a celor care nu au ascultat această muzică de o calitate cu totul deosebită. Modalitatea originală prin care lucrarea își extrage seva din fondul fascinant și plin de viață al artei populare, valorificarea printr-o concepție profund modernă a potențelor acestei arte, ne-o prezintă pe Myriam Marbé ca pe un spirit creator în plină efervescență, căutînd mereu înnoirea limbajului său artistic căruia îi menține o prospețime nealterată de controlul și siguranța ce se fac simțite în construirea și îmbinarea structurilor compoziției sale. Nimic expresionist, nimic melodramatizat ; o mare economie în folosirea arsenalului tehnic de care dispune și iată că se conturează o muzică alcătuită numai din esențe, adînc viabilă și umană.

CORNELIA TĂUTU

Ionel Perlea

de Eugen Pricope

Perlea are darul de a străbate partitura cu judecata chibzuită a chirurgului, ce taie unde trebuie şi cît trebuie. Simţirea sa lăuntrică o stăpîneşte cu grijă, pentru a auzi orchestra, ca şi cum ar fi un ascultător din sală. De aceea izbuteşte atît de frumos să plămădească timbrurile şi să rotunjească sonorităţile instrumentelor...[1]).

...îl cunoaştem drept unul din fruntaşii conducători de orchestră europeni, îl cunoaştem drept un îndrăgostit al studiului migălos şi al dragostei de răspundere muzicală [2]).

M. Jora

Ultimii pasionaţi ai spectacolului părăseau clădirea în care au admirat un cîntăreţ preferat, poate o acută dintr-un rol, sau compoziţia scenică în integritatea şi atotcuprinderea ei. Gospodarii, cabinierii, garderobierii, cei din urmă şi deasemeni cei dintîi la Operă, mai zăboveau. Făcîndu-şi încă de lucru ici şi colo şi păstrînd o distanţă cuviincioasă, urmăreau plecarea unui întîrziat tăcut şi modest, cufundat parcă într-o lume a sa, fabuloasă şi curioasă, pe care n-ar fi bănuit-o dacă n-ar fi văzut-o reprezentată de-adevăratelea. Era de statură mică, dar ţinuta şi mai ales capul său impuneau autoritar. Avea o frunte mare, frizură cu cărare bine trasată, urechi proeminent desenate, de care se agăţau ochelari cu rame profesorale. Prin lentile pătrundeau priviri scrutătoare, atente, de sub nişte arcade cu sprîncene stufoase. Un nas cu un contur drept, un petec de mustaţă deasă şi o bărbie voluntară completau chipul bărbătesc al omului de care ascultau toţi: şi olandezul care navighează în furtuna nordului şi toreadorul care aprinde temperamentul mediteranean şi pelerinul care a încercat plăcerile Venusbergului *şi Don Juan şi Mareşala din* Cavalerul Rozelor. *Ştia tot ce avea să facă fiecare solist, corul din culise şi din scenă, fanfara care trebuia să se audă de departe, ştia cu de-amănuntul ce se execută în fosă de către fiecare instrument sau grupă. Toţi se uitau pe note, dar el nu avea nevoie de partitură nici la repetiţii, nici în spectacole. Spunea cu precizie timpanistului ce să bată şi cînd, cornistului unde trebuia să înceapă o nouă transpoziţie; avea un auz analitic extrem de fin, depistînd imediat ori ce defecţiune de acordaj, intonaţie, ritmică sau nuanţă. În citirea şi memorizarea partiturilor, numai cu Enescu putea fi comparat.*

Părăsind Opera, acest omuleţ cu pronume diminutivat familial, dar cu un nume de rezonanţă predestinată parcă afişului, parcurgea strada cu un fel de voluptate a deconectării, a lansării în cotidianul banal, trecînd ca un străin, cu nedespărţitul său baston pe lîngă înscrisul majuscul al propriei lui identităţi artistice, nepăsător la orgoliul notorietăţii publicitare. Era Ionel Perlea.

Dirijorul s-a născut în 13 dec. 1900 în localitatea Ograda, de prin părţile Ialomiţei. A făcut temeinice studii muzicale, s-a perfecţionat la München şi Leipzig (sub îndrumarea lui Otto Lohse şi Paul Graener) s-a remarcat ca şef de orchestră, mai întîi în Germania, la Rostock. În februarie 1927, apăruse — avea atunci vîrsta de 26 de ani — la Ateneul Român, pentru prima oară la pupitrul Filarmonicii. În 1928 îşi începea o activitate de şef de orchestră la Opera din Bucureşti, activitate care va continua vreo 15 ani. Din 1935 va lucra şi cu orchestra radiodifuziunii din capitală. În 1926, cu un an inainte de intrarea în viaţa artistică publică, a fost distins cu Premiul întîi onorific Enescu, ca autor al unui quartet de coarde. S-a numărat printre dirijorii primi ai Operei, a deţinut funcţia de director al acestei instituţii, a fost membru de onoare al Societăţii Carmen, dirijor angajat al Operei din Cluj.

Perlea şi-a făcut debutul la Ateneu într-o perioadă în care la Filarmonică îşi afirmau — în afară de George Enescu — capacităţile artistice nume noi în dirijorat: Alfred Alessandrescu, Mihail Jora, Alfons Castaldi, Jean Bobescu. Muzicienii noştri alternau cu invitaţi de peste hotare, ca Henri Morin, Rhené Baton, Hermann Scherchen sau Pietro Mascagni.

La 6 februarie 1927, Perlea conducea uvertura Don Juan *şi Simfonia nr. 39 de Mozart,* Till Eulenspiegel *de Richard Strauss şi uvertura la* Bărbierul din Bagdad *de Cornelius. După doi ani, în 28 aprilie 1929, apare din nou cu Simfonia a II-a de Brahms, suita* Viel Lärm um Nichtz *de Korngold şi* Don Juan *de Strauss. După aproape patru ani i se mai dă un concert la filarmonică; în 3 februarie 1933 avea în program:* Preludiu *şi* Moartea Isoldei, Şase cîntece şi o rumbă de *Jora,* Concertul pentru mîna stîngă *de Ravel, solist fiind Paul Wittgenstein şi* Aşa grăit-a Zarathustra. *Am menţionat aceste date şi programe pentru a arăta, pe de o parte, cît de rar [3]) putea să apară Perlea la Ateneu (spre deosebire, de pildă, de un Gil Pleşoianu), iar pe de altă parte, să dăm*

[1]) În aprilie 1938, după un festival Brahms.

[2]) În octombrie 1938, după o reprezentaţie cu *Tristan şi Isolda.*

o idee despre consistența și orientarea programelor sale, orientare ce se va configura în sensul reprezentării marelui repertoriu simfonic (poemele straussiene vădind o atenție precumpănitoare), fără ca aceasta să însemne vreun dezinteres față de creația muzicală autohtonă și actuală. Ba dimpotrivă. Perlea a programat-o cu asiduitate într-o vreme cînd nu constituia o obligație firească, așa după cum ne apare astăzi: Suita *din baletul* Taina *de Andricu,* Divertismentul rustic *de Drăgoi,* Muzica pentru radio *de Filip Lazăr,* Capriciul românesc *de Mihalovici,* Marsyas *de Castaldi,* Simfonietta *de Paul Constantinescu, precum și alte lucrări ale acestora sau de George Enescu, Rogalski, Alfred Alessandrescu, Enacovici, Otescu, și altele, au beneficiat de zelul și capacitățile artistice ale lui Perlea.*

Dirijorul a cîntat în concerte și la Operă cu soliști de faimă mondială ca Edwin Fischer, Wilhelm Kempff, Ginette Neveu, Tiana Lemnitz, Zino Francescatti, dar a căutat să încurajeze și elementele autohtone, colaborînd cu cîntăreții și instrumentiștii noștri ca: Dinu Lipatti, George Folescu, Petre Ștefănescu-Goangă, Silvia Șerbescu. Vasile Jianu, Aurelia Cionca, nu rareori înainte ca numele lor să fi căpătat notorietate.

Privind în general, cercetătorul simfonicelor noastre poate observa varietatea abordării lui Perlea: Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Brahms, Schumann, Bruckner, Mahler, și mai ales Richard Strauss. alături de autorii din școlile naționale: Albeniz. Glinka, Mussorgski și alții.

În 5 decembrie 1935, Ionel Perlea își prezenta la Ateneu o partitură simfonică: Variațiuni pe o temă proprie. *S-a vorbit atunci puțin despre compozitor, puțin despre dirijor, dar mai mult despre... directorul de la Operă, care „a lăsat cele mai frumoase amintiri." Elogiind, pe bună dreptate, reprezentarea, sub conducerea sa, a operei* Cavalerul Rozelor... *„neîndoios, o dată în analele noastre muzicale", prezentatorul trebuia totuși să recunoască dirijorului (de operă) că „stăpînește meșteșugul cu o siguranță desăvîrșită" și că „talentul său, capabil de elanuri eroice, nu așteaptă decît ocazia pentru a se afirma"* [4]*).*

Fusese prea evident succesul repurtat cu puțină vreme înainte, în noiembrie 1935, de Perlea în „Orașul muzicii", la Viena, unde dirijase opera lui Richard Strauss, ca să nu răzbată ecourile pînă la Ateneu. Cercurile cele mai competente și severe, ziarele [5]*), au subliniat și au consemnat în termenii cei mai elogioși evoluția maestrului român la Staatsoper.*

La București conducea tot atît de bine Tannhäuser *sau* Walkyria, Flautul fermecat, Carmen *ori* Cavalerul Rozelor. *Era oricînd gata să înlocuiască un dirijor care, dintr-un motiv sau altul, nu putea susține vreun spectacol. Nu rareori a fost pus în situații grele și riscante. A trebuit uneori să apară la pupitru în public fără un minimum de repetiții, dar capacitatea sa a triumfat mai ales în operele wagneriene, în care devenise o autoritate artistică imposibil de contestat. După primul act al unui spectacol cu* Olandezul zburător, *tînăr fiind și prea puțin cunoscut, privit de unii cu indiferență, iar de alții cu maliție suspiciune, Perlea recoltează din partea multor orchestranți numeroase felicitări, pentru ca apoi să fie purtat pe brațe în triumf. Era în măsură să dirijeze orice fără repetiții (dacă executanții îi puteau da spontan ce cerea) și fără partitură; spectacolele wagneriene sunau sub conducerea sa impunător, închegat, „ca la Bayreuth" — spuneau favorizații soartei care au putut urmări creațiile titanului dramei muzicale la Mecca noii religii a operei.*

În legătură, cu o reprezentare a Maeștrilor cîntăreți *la Berlin se scria că Perlea ...„este un dirijor oaspete dorit de multe țări din Europa"* [6]*), sau se punea întrebarea de ce nu fusese pînă atunci cunoscut?"* [7]*). Operele lui Wagner, Richard Strauss sau Mozart, puteau fi considerate „specialitățile maestrului" însă el dirija cu același succes de pildă* Aida *nu numai în capitale ci și în centre muzicale mai mici* [8] *unde realiza aceeași electrizare a ansamblurilor, punînd în joc strălucitor o mare gamă dinamică, stăpînind totul cu energie și continuă inițiativă artistică.*

E greșit să se creadă că Perlea ar fi un maestru al „marilor spectacole", cu dramele wagneriene, Aida, Rigoletto, *sau* Forța destinului, *limitîndu-se la un compartiment de repertoriu adecvat acestui gen. O operă de Gluck, cum este* Orfeu și Euridice *poate fi redată de el cu o seninătate, cu o puritate admirabilă ...„fără cea mai neînsemnată coborîre către un teatralism superficial* [9]*). Chiar dacă avea în distribuții celebrități mondiale ca Elisabeth Schwartzkopf sau Dietrich Fischer-Diskau, Perlea reușea să se impună ca personalitate dominantă pe parcursul pregătirii și în actul finit, public reprezentat, sau în înregistrare." Pentru mine, eroul spectacolului (...) dat de Opera americană la Carnegie-Hall a fost Ionel Perlea. Avînd o imensă experiență în domeniul operei, el a dispus în mod magistral de partitură* [10]*)... etc., etc. „Cîtuși de puțin rob al virtuozismului, cîtuși de puțin preocupat să se pună în evidență pe sine și să se suprapună autorilor"* [11]*), Perlea s-a remarcat ani de-a rîndul și în centrul național și mondial al operei, Scala din Milano.*

Se stabilise în Italia după ce scăpase dintr-un lagăr de concentrare. Apoi pleacă în Statele Unite ale Americii unde avea să lucreze în calitate de dirijor la Metropolitan, Opera House, *la* Manhattan Scool of Music *(din New York), la* Connecticut Symphony Orchestra, *etc.*

Se pare că începutul acestei activități a lui Perlea pe celălalt continent a fost facilitat de recomandările pe care ilustrul Toscanini însuși a avut amabilitatea să i le dea, în virtutea considerației pe care n-a ezitat să i-o acorde deîndată ce-i cunoscuse posibilitățile dirijorale.

Pentru cei care, cunoscînd cîte ceva din repertoriul de concert, de operă și din discografia lui Ionel Perlea, ar fi înclinați să creadă că e un neabătut tradiționalist, vom spune că, dirijorul se ține la curent cu noile tendințe ale compozitorilor de pretutindeni, cu toate că nu admiră,

---

[3]) Perlea devine abia începînd din 1933 un nume oarecum constant în succesiunea programelor filarmonicii bucureștene. A dirijat atunci cinci concerte ca și în stagiunile imediat următoare. Singurele sezoane care întrec — numai cu un singur concert! — această cifră sînt: 1935/36 și 1939/40.

[4]) Programul de sală al Filarmonicii din București, 5 dec. 1935.

[5]) *Wiener Journal* și altele.

[6]) *Generalanzeiger,* iunie, 1940.

[7]) *Berliner Illustrierte Nachtausgabe.*

[8]) Ziarul *Breslauer Neuste. Nachrichten* insera, în aprilie 1940, o cronică elogioasă pe marginea unei *Aide* sub bagheta lui Perlea.

[9]) După cum scria recent Harriet Johnson.

[10]) Consemna criticul american Sargent sub titlul „Evenimente muzicale", 1967.

[11]) Scria Beniamino del Fabro sub titlul „Un artist român la Scala — Ionel Perlea" — *Secolul* 20, nr. 3/1965.

de pildă, tehnica și estetica dodecafonică. Dacă opera l'Heure espagnole *de Ravel sau oratoriul* Oedipus Rex *de Stravinski ar putea apărea ca lucrări „clasice" ale muzicii veacului XX, un program integral prezentat de conaționalul nostru sub egida unei* Contemporany Music Society *și care cuprindea autori actuali ca Orff, Ludmila Ulehia, Ives, Villa Lobos, François Morel, Carlos Surinach, cu piese în premiere new-yorkeze* [12]*, marchează un avans evident.*

Opere de Gluck, Mozart, Wagner, Verdi, Donizetti, R. Strauss, Puccini, simfonii de Mozart, Beethoven, Schubert, Berlioz, dar și piese simfonice miniaturale (de un Liadov, de exemplu), muzică pură sau programatică, acompaniamente ale unor lucrări concertistice prezentate pe viu sau înregistrate în Europa și America, cu Orchestra Simfonică din Bamberg, cu Filarmonica din Viena, cu Orchestra Radiodifuziunii italiene, cu Orchestra Colonne, etc., uneori cu en-tête-ul unor mari case de discuri (ca R.C.A. Victor, R.I.A.S. etc.) răsună impresionant de precis și comunicativ în viziunea lui Perlea, în versiuni interpretative de ținută clasică, ce se înscriu în mod curent în transmisiunile radiofonice din lumea întreagă.

„Ies perfecte după atîtea repetiții, aceste imprimări (...) dar eu prefer în înregistrarea din prima lovitură a concertului întreg. Ea redă avîntul, poate cu toate defectele sale, dar cu întreaga lui căldură" [13]*).*

Asemeni lui Lipatti, Perlea este un apolinic, tinteşte la zonele cele mai elevate ale artei, ce par fireşti ca ordine sensibilă superioară a elementelor sonore, în care afectului, „căldurii", nu-i poate fi îngăduit să instaureze improvizația relativă, furtunii nu-i este îngăduit să-l stăpînească pe dezlănțuitor. Beniamino del Fabro, din care am citat mai înainte în legătură cu activitatea conaționalului nostru la Scala, observă: „...concertismul simfonic nu i se potrivea lui Perlea, dirijor străin de efuziuni, de copleşirile elocvenței...".

Mai demult, unora dirijorul le putea apărea la repetiții oarecum blazat, plictisit, lăsînd să se bănuiască orice: complicațiile relațiilor cu vreun coleg de profesie, probleme intime de familie. Pauzele date de el se prelungeau măsurînd 3—4 unități de timp după etalonul consumatorilor de țigări cu sau fără cafea. După primul repaus chiar, pînă se aşezau şi se liniştea toți orchestranții, Perlea foileta partitura care se afla (totuşi) pe pupitrul său, se scărpina puțin la mustață, şi, dacă era o piesă mai cunoscută, fără mari dificultăți, cînd s-ar fi crezut că reîncepea lucrul, rostea un surprinzător: „Domnilor, pentru azi, gata!"

„Cîntam întotdeauna cu el fără nici o teamă, fiindcă ne simțeam în mîini sigure. În repetiții nu prea oprea pentru scăpări mici, cînd era vorba de o compoziție din repertoriul curent. Făcea, un semn pe parcurs, poate dojenitor, poate glumeț... Eram cu mult mai apropiați de el decît, de exemplu, de Scherchen, ale cărui concerte la noi erau foarte bune, dar reținute, parcă...", povestește un violonist vîrstnic, extrem de meticulos, de atent, Ion Lapoş, multă vreme şef de partidă.

Cu muzicanții, Perlea se purta după cum merita fiecare. Unor comozi şi cu un nivel tehnic scăzut, le spunea că încurcă lucrurile degeaba; pentru dirijor talentul şi randamentul artistic nu puteau fi sinonime. Cu unii stătea la masă, (studenții merituoşi ai lui Perlea erau oricînd bine primiți acasă la profesor, reținuți la dejun; celor nevoiaşi le făcea cîte un cadou — un fular, o cravată...). Discută chestiuni diverse, îl interesează fizica şi medicina, cunoaşte bine gîndirea lui Pascal. Se arată a fi un om complex, reflexiv. De aceea îi plăcea, după cum spunea, ...mai degrabă să se culce dimineața, decît să se scoale dimineața, fiindcă prelungea adesea luciditatea serilor în meditații nocturne, de ore mici înşirate pînă către ivirea zorilor.

„Ceea ce îl distinge pe d. Ionel Perlea de grupul cunoscut nouă al compozitorilor autohtoni cu ambiții de dirijori, e pasiunea pentru universal" — sesiza, pe bună dreptate, cronica vremii [14]*). Această „pasiune pentru universal" nu era limitată la dimensiunile interpretului-dirijor, ale muzicianului, ci devenea o problemă de cultură extinsă, generală, care îmbogățea mereu conținutul manifestărilor sale artistice, detaşîndu-le calitativ: „Ori ce concert al Filarmonicii dirijat de d. Ionel Perlea e o sărbătoare..."* [15]*).*

După cum sărbători erau spectacolele de operă girate de Perlea, mai ales atunci cînd, ca director al Operei, deținînd şi puterea administrativă, avea posibilitatea să-şi evidențieze plenar calitățile. Valoarea muzicianului, etica sa profesională şi cetățenească au fost puse, însă, mereu în dispute, în continue încercări de subminare, amintind oarecum de atitudinea şi soarta lui Mahler la Opera din Viena. Astfel, pe cînd era director al Operei din București, instituția rămăsese o dată cu un mare deficit bugetar. Se spune că ministrul finanțelor de atunci i-a promis lui Perlea că va face în aşa fel încît suma să fie acoperită, dacă o nepoată a sus-pusului ar fi fost admisă ca solistă. „S-o audiem, spuse dirijorul, şi dacă merită...". Răspunsul l-a jignit pe demnitar. Şi nu mică îi fusese mirarea lui Perlea, cînd aflase că nepoata cu pricina intenționa să prezinte la examenul proiectat, ca unică piesă, cîntecul „La fîntîna cu găleată"!

Concertele şi spectacolele „sărbători" pe care le înscria Ionel Perlea în istoria vieții muzicale românești, concepțiile sale solide, seriozitatea lui artistică nu puteau să nu irite, să nu intre în conflict cu practicile unor cavaleri ai oportunismului, înconjurați de echipe de adulatori, de străjeri ai respectului fricos pentru poziția în ierarhia statală cucerită tacticos. „Uulturii de cotet" — cum scria Emanoil Ciomac — sau cei „de palat"! — spunem noi astăzi, aveau atunci mereu de lucru, puteau mereu pizmui şi ataca la sol pe cei care nu renunțau la cuprinderea şi dominarea spațiilor în care trăiau de la înălțimile clar-viziunii şi ale spiritualității.

„Compozitorii români, dirijorii care merită acest nume — nu pot uita meritele lui I. Perlea, fostul director care ar fi fost la locul lui în primele rînduri ale Operei române"... „ne gîndim la coaliția veşnic îmbuibată a invidiilor şi a mediocrităților de profesie, împotriva unuia dintre puținii adevărați artişti pe care îi avem — ori care ar fi eventual greşelile purtării sale — nu găsim decît cuvinte de revoltă şi de indignare"... „a fost izgonit din sînul Operei Române poate fiindcă era dirigentul cel mai priceput, cel mai talentat..." „D-lui I. Perlea i se refuză intrarea în sală şi i se iau concertele la care avea dreptul"... [16]

[12]) Cf. *Musical America*, aprilie 1961.

[13]) Vezi IONEL PERLEA, de Dragoş Vrînceanu, în *Contemporanul* din 14 sept. 1966.

[14]) *Muzică şi Poezie*, nr. 5/1937.

[15]) Idem.

[16] A se vedea *Pagini de cronică muzicală* (1915—1938), de Emanoil Ciomac.

La Operă și la Ateneu, Perlea era lovit pe ocolite sau direct, îmbrîncit afară, în pofida prestigiului personalității sale și a protestului opiniei publice.

Întors acasă după o călătorie în care îl întîlnise pe Ionel Perlea, de care era legat printr-o trainică și sinceră prietenie, Alfred Alessandrescu ieșea uneori din discreția sa și povestea despre melancolia celui de departe, despre dispoziția tristă care-l cuprindea, despre înstrăinare și cauzele ei ivite în contextul social al regimului trecut.

Scurgerea anilor a transfigurat chipul voluntar al lui Perlea. Fruntea i-a urcat pînă-n creștet; fața, din ce în ce mai palidă, s-a brăzdat; trăsăturile au coborît; ochii s-au adîncit; sub umerii obrajilor s-au instalat umbrele; sprîncenelor și mustății îngroșate li s-a adăugat o barbă de bătrînel. A mai arătat un timp ca un faun viguros, dar după aceea a început să ia parcă un chip martirizat, a fost lovit de boală. Dar, consemna un critic [17]*, Perlea „realizează mai mult cu un deget decît pot face alții cu zece."*

Înainte Alfred Alessandrescu, mai de curînd Dragoș Vrînceanu sau Ion Voicu, recent Valeriu Râpeanu sau Emil Simon (care a dirijat la Cluj, la sfîrșitul stagiunii 1967/1968, Variațiunile pe o temă proprie *de Perlea), toți cei care au avut prilejul să-l reîntîlnească or să-l cunoască pe Ionel Perlea au avut reconfirmarea înaltei valori a artistului, a legăturilor lui organice cu cultura românească, cu țara. „Am o mare nostalgie să revăd București, să reîntîlnesc pe vechii prieteni, să văd deaproape ce forme și realizări a atins activitatea muzicală, cultura, societatea românească."* [18]

Dirijorul Ionel Perlea se bucură de o stimă incontestabilă. La București profesorul a format elemente valoroase care activează în cultura noastră muzicală. S-a remarcat ca pedagog și la New York, a organizat și condus o excelentă orchestră de tineret. Prea puțin cunoscut s-a făcut, însă, Perlea compozitorul. Cînd cu prilejul „Lunii culturii românești", organizată în decembrie 1957, am prezentat la radio Quartetul pentru coarde *al lui Perlea, cercetînd partitura am avut o revelație. Cei din generațiile tinere o vor încerca întotdeauna apropiindu-se de fiecare creație componistică a muzicianului aureolat de Premiul Enescu. Susținînd necesitatea propagării muzicii de cameră, care „se cultivă la noi atît de puțin, deși dispunem de cîteva formațiuni profesionale de o incontestabilă valoare", cronica zilei* [19] *recomanda printre cele mai izbutite lucrări de gen și* Quartetul *de Perlea. În anii de dinaintea celui de-al doilea război mondial, compoziția era salutată ca o valoare „ce ar fi trebuit, pentru cîtă muzică și talent reprezintă, să fie de multă vreme cunoscută în rîndurile publicului". Limbajul ei evoluat era legat de „ceea ce poartă în muzică numele de atonalism. Dar atonalismul lui Perlea e întovărășit de o simțire curată și de bun gust care nici o clipă nu te face să pierzi înțelesul firului conducător. Guști cu satisfacție și disonanțele nerezolvate și ritmurile suprapuse și timbrele ciudate ce lovesc urechea cu încăpățînare, pentru că acela care le-a scris e un artist de mare talent, întrebuințîndu-le nu ca scop ci ca mijloc nou de expresie artistică."* [20] *Conciziunea, vigoarea, pregnanța primei părți, neoclasicismul robust și ironic al părții a doua, evocînd trăsăturile menuetului, adîncirea introspecției din mișcarea următoare (un fel de fantezie), polifonismul finalului, în genere meșteșugul, ingeniozitatea scriiturii, aparțin unui muzician posedînd o solidă cultură tehnică și care, elaborînd interesant, nu despoaie expresia de virtutea comunicativității. Atribuirea Premiului Enescu, în 1926, tipărirea partiturii Quartetului în 1924 la Leipzig, atunci cînd autorul nu avea decît 24 de ani, reprezentau din capul locului mari succese de stimă pentru Perlea — compozitorul.*

O seamă de lieduri, un Quintet *cu pian, piesa intitulată* Preludiu la o dramă, Simfonia *în Do major,* Variațiunile simfonice *pe o temă proprie, reprezintă coordonatele unei stăruitoare activități de creație din partea reputatului șef de orchestră și profesor, activitate peste care s-a trecut mult prea sumar uneori aiurea sau la noi* [21]*. În orice caz,* Variațiunile *fac excepție. Severitatea construcției, caracterul oarecum prolix al dezvoltărilor, orchestrația cam încărcată, care pot fi amintite, ca rezerve critice, sînt lăsate în urmă de copioase și autorizate elogii, din care spicuim: „...e o muzică atrăgătoare în primul rînd, fremătînd, toată, de o sensibilitate și de o viață foarte personală și foarte nouă." (Florent Schmitt* — Le Temps*) ...„se exprimă cu siguranță, fără să neglijeze aportul tehnicii moderne" (Pierre Leroi* — Beaux Arts*) ...„orchestrate cu o excepțională strălucire, monument de înaltă știință și mărturie a unei remarcabile autorități în scriitură..." (Robert Brussel* — Dernière heure musicale).

Într-un concert dat în America (World's Fair Hall of Music) la pupitrul Orchestrei simfonice din New York, dirijorul Enescu, — strălucitul ambasador în lume al muzicii românești, prezenta cu mare succes Variațiunile *de Perlea... „muzică de puternică inspirație", care are „mai mult decît o trăsătură de geniu" (Musical America). Era, indiscutabil, încă o consacrare a meritelor creatoare ale lui Perlea. Cel mai de seamă muzician român ne-a lăsat cuvinte de înaltă prețuire pentru... spiritul de colegialitate dezinteresată, pentru... atitudinea de veneratie către arta pe care o slujește* [22]*, pentru dirijorul-muzician Perlea, autorul* Variațiunilor *— reluată de curînd la Cluj sub bagheta lui Emil Simon și remarcată într-o recenzie de Cornel Țăranu* [23] *— și al Quartetului — care face parte din repertoriul curent al genului, fiind de curînd reînregistrat la Radio de tînăra formație „Philarmonia".*

Creația componistică fixată pe portative, cea interpretativă fixată pe gravuri devenite clasice în discografia mondială, calitățile omului fixate în memoria vie a iubitorilor de frumos și adevăr, personalitatea lui Ionel Perlea, legată indisolubil și întotdeauna de firea românească, și-au cucerit la noi, ca și peste hotare, prețuirea. În pofida distanțelor, a timpului și spațiului, aportul adus de Perlea artei sunetelor și prin ea culturii în general, merită cunoașterea, stima noastră și a tuturor.

---

[17] Harriet Johnson.

[18] Vezi *Contemporanul* din 14 sept. 1966.

[19] A se vedea, de ex., ce scria M. Grindea, în aprilie 1931, în *Lupta.*

[20] Fragmentele de recenzie se refereau la un concert dat de *Quartetul Theodorescu,* în 1937.

[21] A se vedea, de ex., Lexiconul muzical de Riemann, ediția 1961 (B. Schott's Söhne).

[22] Enescu, cu prilejul concertului dat de Orchestra Radio, sub conducerea lui Perlea, la împlinirea a 20 de ani de la înființarea Societății Compozitorilor Români.

[23] Vezi *Scînteia* din 2 iulie 1967.

Marcel Mihalovici

La 22 Octombrie a.c., compozitorul Marcel Mihalovici a împlinit 70 de ani. Deşi stabilit de mulţi ani la Paris şi ocupînd un loc de seamă în viaţa muzicală a Franţei. Marcel Mihalovici face parte din acele personalităţi artistice originare din România, care în ciuda faptului că trăiesc dincolo de hotarele patriei, nu au întrerupt nici odată legătura cu ţara lor de baştină, această legătură manifestîndu-se în cazul concret al lui Mihalovici şi în creaţia sa, asupra căreia folclorul nostru a lăsat urme evidente.

Născut în Bucureşti, Mihalovici a făcut şi primele studii sistematice de compoziţie în oraşul său natal între 1916 şi 1918, învăţînd armonia cu Dimitrie Cuclin şi contrapunctul cu Robert Cremer. În 1918 participă la concursul anual de compoziţie „George Enescu"/şi obţine cu o *Nocturnă pentru pian,* menţiunea II-a. George Enescu sfătuieşte pe tînărul compozitor să continue studiile la Paris, unde, între 1919—1925, devine discipolul lui Nestor Lejeune (vioară), Saint-Regulier (armonie), Vincent d'Indy (compoziţie). În timpul acestor ani participă şi la alte concursuri „George Enescu", obţinînd în 1921 premiul II cu o *Sonată pentru vioară şi pian,* iar în 1925 premiul I pentru o lucrare de orchestră *Introducere şi mişcare simfonică.* Membru al Societăţii Compozitorilor încă de la înfiinţarea ei, Marcel Mihalovici a fost cooptat membru al Uniunii Compozitorilor din R. S. România, figurînd şi în juriul Concursului Internaţional „George Enescu".

În 1925 Mihalovici se stabileşte definitiv la Paris, păstrîndu-şi cetăţenia românească, pînă în 1955, cînd, odată cu alegerea sa ca membru al lui Institut de France, i se acordă şi cetăţenia franceză.

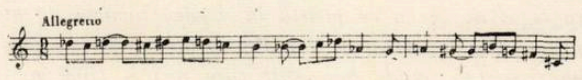
În 1928, împreună cu Bohuslav Martinu, Tibor Harsanyi, Conrad Beck şi Alexandr Cerepnin, formează grupul de compozitori cunoscut sub numele de *Ecole de Paris.* Diferiţi în privinţa concepţiilor estetice, singura trăsătură stilistică de unire a creaţiei membrilor lui Ecole de Paris cu excepţia poate a lui C. Beck, a fost valorificarea unor caracteristici provenind din anumite particularităţi melodico-ritmice ale folclorului din ţara de origine a fiecărui compozitor în parte. În 1932 Marcel Mihalovici figurează printre fondatorii asociaţiei *Triton* din Paris care avea ca scop propagarea muzicii moderne: în concertele organizate de această asociaţie erau executate şi lucrări ale unor compozitori români.

Ataşat lui George Enescu, marele nostru compozitor cu cîteva luni înainte de moartea sa i-a încredinţat compatriotului său Marcel Mihalovici revizuirea partiturii *Simfoniei de cameră* şi completarea ei cu unele indicaţii de interpretare.

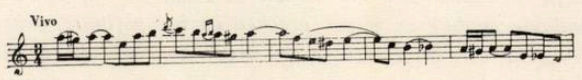
Deşi în afară de influenţa firească pe care muzica populară a exercitat-o asupra compozitorului, legătura sa cu folclorul este determinată mai mult de considerente de ordin artistic, decît de acele convingeri ideologice pe care le-au împărtăşit făuritorii şcolii noastre muzicale moderne, care, în anii de după primul război mondial, au urmărit să dea creaţiei lor un distinct caracter naţional; totuşi în întreaga creaţie a lui Mihalovici se pot distinge pînă azi unele particularităţi de limbaj provenind din stilizarea mai mult sau mai puţin intensă a substanţei folclorice.

În mod indiscutabil, influenţa muzicii franceze şi germane a avut un rol precumpănitor în formarea stilului său. Nutrind, după cum afirmă Claude Rostand [1], o constantă admiraţie pentru Brahms şi Reger, influenţa acestora poate fi identificată după părerea muzicologului francez, în întreaga creaţie a lui Marcel Mihalovici. Noi credem că această influenţă este doar aparentă, în realitate fiind vorba de unele trăsături comune ale fondului afectiv de aceeaşi esenţă meditativă. Rostand mai afirmă, că Mihalovici a fost sensibil şi faţă de înrîurirea venită atît din partea impresioniştilor francezi, cît şi din partea altor compozitori, ca Strawinsky, Prokofiew şi Schönberg. Chiar dacă această afirmaţie corespunde adevărului, este un adevăr de necontestat că Marcel Mihalovici, asimilînd organic aceste influenţe heterogene, a reuşit să-şi făurească un stil unitar şi personal.

În linii mari, stilul lui Mihalovici, poate fi caracterizat prin rolul predominant al melodiei, în general de structură cromatică, cuprinzînd adeseori toate cele 12 semi-



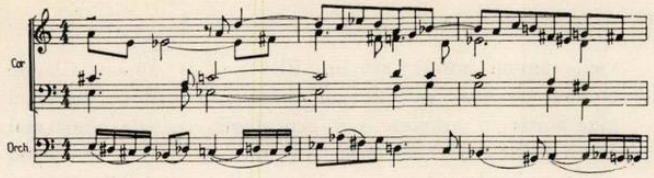
tonuri, fără a exclude însă prezenţa unor elemente mo-



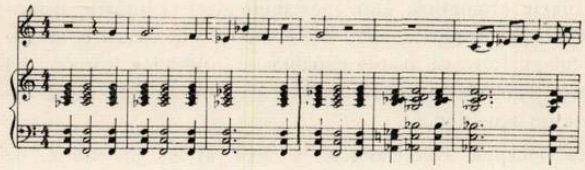
daie şi a unor întorsături folclorice, iar în concordanţă cu înclinaţiile de melodist ale compozitorului, şi printr-o

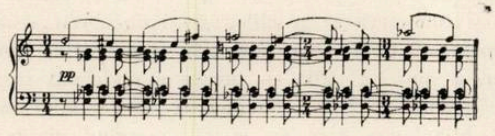
[1]. Claude Rostand, „Marcel Mihalovici" în revista „Melos", Nr. 11, 1958.

polifonie eminamente lineară, armonia fiind astfel nu

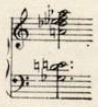


arareori rezultatul accidental al conducerii vocilor. Cu tot rolul important al polifoniei, în lucrările sale pot fi întîlnite însă porțiuni mai lungi sau mai scurte de structură omofon-armonică, acordurile prezentînd forme deo-

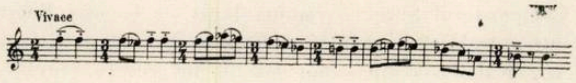




sebit de variate, începînd cu tradiționalul trison și ajungînd pînă la suprapuneri bi- și politonale sau conglomerate de sunete cuprinzînd adeseori totalul cromatic.

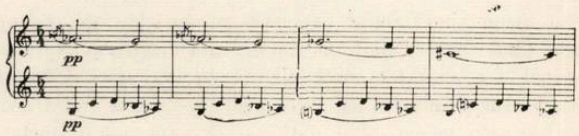


Elementul folcloric apare în muzica lui Mihalovici în general sub o formă mai mult sau mai puțin stilizată ;



nu fac excepție nici lucrările — mai vechi și mai noi — în care elementele de folclor apar într-o formă nestilizată, influența folclorului fiind astfel mai direct sesizabilă. În acest sens citām unele lucrări mai vechi — *Chindia* pentru 13 instrumente de suflat și pian (1929), *Rapsodia concertantă în stil popular românesc* pentru orchestră mare (cunoscută și sub titlul *Capriccio românesc*, 1936), părți din baletul *Caragueuz* (1926), *Un dansator român*, piesă pentru pian (1937) — iar din cele de dată mai recentă, *Sonata* pentru clarinet și pian (1965).

Prezența unor celule folclorice integrate într-o structură melodică cromatică este caracteristică și altor lucrări din prima perioadă de creație a compozitorului, ca de pildă în unele compoziții pentru pian, dintre care amintim *Sonatina* (1923) și *Quatre pièces impromptues* (1928).



Adeseori, influența folclorului se manifestă doar în structura ritmică a muzicii sale.

Compozitor deosebit de productiv, cultivînd cu egal succes toate genurile muzicale, creația lui Mihalovici cuprinde peste 100 de lucrări. Din lucrările sale dramatice, în total 14 la număr, citām, ca cele mai cunoscute, baletele : *Caragueuz* (1926, libret de M. Larionov), *Alternamenti* (1957, libret Cl. Rostand), *Hommage a Thesée* (1958, libret de K. H. Ruppel), precum și operele *L'intransigeant Pluton* (1928, libret de Reignard), *Phaedra* (1949, libret de Y. Goll), *Krapp* (1959—60, libret după S. Beckett), *Les jumeaux* (1961—62, libret Cl. Rostand).

Un diapazon tot atît de larg cuprinde și creația sa simfonică, în care, lîngă o *Uvertură tragică* (1957), se află și o *Simfonie giocosa* (1951) un *Notturno* (1923), o *Elegie* (1955) și *Aubade* (1964), alături de patetica *Simfonie-cantată* pentru cor mixt și orchestră (1963, pe texte din Biblie) ; atmosfera delicată a unor piese pentru pian, de pildă a celor trei *Nocturne* (1948) și a celor patru *Pastorale* (1950), este în evident contrast cu conținutul de concentrată meditație a *Sonatei* pentru pian (1964) de ample proporții.

Muzica de cameră — instrumentală și vocală — cuprinzînd mai multe *Sonate de pian* și un instrument cu coarde sau de suflat, o *Sonată pentru trei clarinete* (1934), un *Trio de coarde* (1929), un *Cvartet de coarde cu pian* (1922) și trei *Cvartete de coarde* (I, 1923 ; II, 1931 ; III, 1946) este tot atît de reprezentativă ca și cea simfonică, sub aspectul transparenței scriiturii, cele trei cvartete sunt poate însă și mai semnificative pentru stilul polifon al compozitorului.

Imaginea creației sale este completată prin numeroase lieduri — două cicluri — unul compus pe poezii populare românești (1924), și altul *(Stanțe)*, pe poezii de Mariana Dumitrescu (1965), arătînd și sub acest aspect legătura compozitorului cu România.

Deși în creația lui Marcel Mihalovici, ca de altfel și în acea a altor compozitori contemporani, elementul constructiv deține un rol important, în cazul lui, aceasta nu devine niciodată un scop în sine, ci constituie doar un mijloc de a da o organică coeziune elementelor componente ale limbajului său muzical, prin care este exprimat un conținut emoțional variat, liric în esența sa.

ZENO VANCEA

*

Primul contact cu muzica lui Marcel Mihalovici l-am avut acum aproximativ patruzeci şi cinci de ani, cu prilejul unui concert simfonic dat în sala Teatrului Naţional. Atunci s-a executat unul din *Capriciile* sale şi trebuie să spunem că muzica sa îndrăzneaţă — foarte îndrăzneaţă pentru acea epocă — a dat naştere unei manifestări tumultoase. Pentru prima oară am asistat, la noi în ţară unde auditorul este atît de paşnic, la o asemenea înfruntare între două tabere adverse. A fost ca la premiera piesei *Ernani* de Victor Hugo, deşi nu s-a mers pînă la... păruială. Marcel Mihalovici, nu era prezent la această „întîlnire", plecat la Paris, pentru studii — unde a şi rămas... A rămas la Paris, dar nu s-a desprins nici cînd de patria sa. Căci există, credem, puţini oameni care, după o jumătate de veac de vieţuire departe de meleagurile unde au văzut lumina zilei, să fi rămas mai ataşaţi, prin toate fibrele, de pămîntul natal.

Studiile sale muzicale făcute la Bucureşti cu Robert Cremer şi Dimitrie Cuclin le-a continuat în urma sfatului lui George Enescu la Schola Cantorum, unde, prezentat de Alfred Alessandrescu, a fost elevul lui Vincent d'Indy, Nestor Lejeune, Amédée Gastoué şi Léon Saint-Requier. Este de arătat, că Marcel Mihalovici, pasionat şi în acelaşi timp foarte dotat pentru muzică, scria pe portativ încă dela vîrsta de unsprezece ani...

Membru fondator, în 1920, al Societăţii Compozitorilor români, el a aflat la Paris un climat prielnic dezvoltării talentului său excepţional. Către 1928 cîţiva compozitori aparţinînd unor naţionalităţi diferite — Bohuslav Martinu, Marcel Mihalovici, Tibor Harsany, Alexander Tansman, Alexandr Cerepnin, Alexander de Spitzmüller — legaţi printr-o caldă amiciţie artistică s-au făcut cunoscuţi publicului sub numele generic de *École de Paris*. Ei nu reprezentau însă propriu-zis o şcoală, un cerc închis, şi nu se supuneau unor dogme prestabilite. Erau tot atît de refractari anumitor muzici formale cît şi impresionismului, dar au ştiut să-şi asimileze, în creaţia lor, îmbogăţind-o, mai toate cuceririle scrisului muzical de pînă atunci. Toţi au avut în vedere realizarea unor forme larg construite, clasice, toţi au pornit dela folclorul patriei respective.

Marcel Mihalovici, temperament liric prin excelenţă, format la disciplina dela Schola Cantorum, a fost însă un elev „dizident", cum l-a etichetat cîndva Paul Landormy — estetica sa apropiindu-l mai de grabă de muzicienii generaţiei noi decît de maestrul său d'Indy.

Iubitor al marilor construcţii beethoveniene, mînuind un contrapunct de o remarcabilă rigurozitate în care se afirmă ca un desăvîrşit maestru, făcînd să intre în joc armonii foarte îndrăzneţe şi o orchestraţie deosebit de densă şi totodată bine lucrată, Marcel Mihalovici şi-a cucerit mai de mult o largă preţuire faţă de cei mai exigenţi muzicieni. Compozitorul şi-a rezumat însuşi ascendenţa-i artistică : Beethoven, Brahms, Reger. Beethoven l-a învăţat, prin mijlocirea lecţiilor lui d'Indy la Schola Cantorum, concepţia despre dezvoltare şi i-a insuflat o adevărată etică a muzicii. Brahms i-a comunicat, fără-ndoială, marele suflu romantic iar Reger („un muzician esenţial al timpului nostru, declară Marcel Mihalovici") i-a revelat stilul său armonic foarte liber. Compozitor de formaţie şi valoare europeană, Marcel Mihalovici rămîne totuşi român. El ştie — spune Claude Samuel citîndu-l pe Cocteau — că „un poet cu cît cîntă mai abitir în arborele său genealogic, cu atît cîntă mai just". Maeştrii care l-au învăţat „să cînte în acest arbore genealogic" au fost George Enescu şi Bela Bartok, — cu arătarea că marea lor lecţie a fost purtată de compozitor mai departe, folosind folclorul în formule cu totul personale. Fără a se desista de lecţia marilor săi maeştri, Marcel Mihalovici a adoptat curajos îndrăznelile de limbaj ale vremii actuale fiind de subliniat scriitura sa foarte cromatică. Dar mai mult decît căutările armonice şi preocupările sale de ordin ritmic, ceeace stărue la compozitor, ca o permanenţă, e problema formei. El reduce formele muzicale la esenţa lor însăşi, conferindu-le un sens nou. *

La început, compozitorul a fost atras, un timp, de cei „Şase" de Milhaud şi în deosebi de Honegger. A făcut însă tot posibilul ca să scape de sub influenţa lor tiranică, aşa cum se degajase de aceea a lui Vincent d'Indy şi cum avea să se elibereze şi de obsesia cîntecului popular : „trebuie să adînceşti foarte mult cîntecul popular, a spus de Falla — pentru a nu cădea în caricatura acestuia". Este convingerea îndreptăţită a lui Marcel Mihalovici care spune că „mergînd cît mai în adîncime în cercetarea şi cunoaşterea cîntecului popular, nu am vrut să-i păstrez decît esenţe..."

Creaţia sa deosebit de vastă, în mai toate domeniile, numără peste 130 lucrări.

Sînt de citat *O viaţă de Polişinel* (1922), balet cîntat, pe un libret de Marcel Sauvage (deşi dansat acest libret comporta şi voce) ; *Karagheuz* (1926) balet, scris pe un libret de Larionov, (pe care l-am ascultat la Dalles în interpretarea unei orchestre de cameră) muzică foarte însufleţită, originală, cu rezonanţe orientale. De asemenea, *Intransigentul Pluton* — o adevărată operă comică într-un act (1928).

Compozitorul avea să rămînă legat de George Enescu, printr-o trainică şi adîncă afecţiune. Marele nostru muzician a deslusit din capul locului tot ceeace reprezintă talentul lui Mihalovici, distins încă în 1918, cu o Menţiune onorifică pentru *Preludiu antic*, apoi în 1920 cu Premiul al II-lea George Enescu, pentru *Sonata pentru vioară şi pian*, iar în 1925 cu Premiul I pentru *Introducere şi mişcare simfonică* pentru orchestră.

Dela vioaia, însufleţita *Chindie* românească, scrisă în 1929 pentru treisprezece instrumente de suflat şi pian, *Cîntece şi jocuri* pe poeme populare româneşti şi pînă la *Simfonia a 5-a* ori *Stanţe* pe versuri de Mariana Dumitrescu, unele din ultimele-i lucrări, compozitorul a parcurs un drum lung.

Anii sumbri ai războiului şi ai ocupaţiei naziste l-au zguduit, cum era natural, mult. Cea mai mare parte a timpului, între 1939 şi 1945 a locuit la Cannes împreună cu soţia sa Monique Haas şi cu alţi refugiaţi, Clara Haskil, Tibor Harsanyi etc. „Acolo îmi reluasem vioara

*) Panorama de l'art musical contemporain par Claude Samuel. Editions Gallimard 1962.

**) Bernard Gavoty şi Daniel Lesur : *Pour ou contre la musique moderne ?* Flamarion Editeur.

și viola, ne povestește compozitorul, pe care le pusesem de-o parte, de vreo cincisprezece ani. Împreună cu prietenii amintiți și cu alții, făceam muzică de cameră. Cîntam sonate, trio-uri, cvartete de coarde și cvartete cu pian, cvintete. Ele reprezentau hrana noastră spirituală cotidiană. Atunci am scris sonatele mele de vioară (no. 2.) și de violă. În acei ani am readîncit opera lui Beethoven, a lui Brahms, Schumann, Reger, muzicieni care la acea epocă au orientat creația mea. Formele mari, temele alcătuite din lungi melisme, tipul de desvoltări pe care muzica mea, scrisă între 1940 și 1946, le utilizează, (*Sonatele* citate, *Ricercari*, *Symphonies pour le Temps present*, *Sonata pentru vioară și violoncel*, *Cvartetul al treilea*, *Variațiunile pentru alămuri și coarde*) sînt caracteristice pentru travaliul din acea vreme. Toate aceste lucrări constitue o perioadă strict delimitată ; perioadă care, bine-nțeles, nu s-a oprit în mod brusc ci a continuat de a iriga — dacă pot spune astfel — creația mea ce a urmat"...

Momentele mai importante ale evoluției sale creatoare sînt marcate de unele lucrări reprezentative. Vom cita în acest sens *Sonatina pentru oboi și pian* în care elementele folclorice apar tratate cu mult discernămînt artistic, *Toccata pentru pian*, care pune probleme de ordin ritmic, *Studiul în două părți pentru pian și orchestră* pe care H. K. Stuckenschmidt îl compară cu un tablou de Max Ernst în care se văd flori ce cresc pe o locomotivă. căci așa cum subliniază Georges Beck, „într-un ansamblu dinamic și de stil cromatic, apar deodată proaspete adieri de muzică folclorică, cu armonii modale". Sînt de menționat de asemenea Cvartetul al 3-lea și *Stanțele* pe versuri de Mariana Dumitrescu, care vor apare în curînd într-un disc, gravat de Electrecord.

Ceea ce caracterizează Cvartetul no. 3. (op. 52) este forma clasică a mișcărilor ce-l alcătuiesc (sonată, scherzo, fugă, etc.), limbajul muzical liber, cromatismul pe care îl folosește și unele complexe armonice cu aparență, pe alocuri, chiar funcțională. Densitatea lucrării este foarte mare, cele patru instrumente fiind permanent în acțiune. Cît privește *Stanțele* (op. 91) sub acest titlu generic, compozitorul a reunit trei lied-uri scrise pe poeme de Mariana Dumitrescu : „Sensuri", „Călătorind", „Ninge".

Poemele răspund unei forme fixe și unui număr determinat de versuri, caracteristice *Stanței* ; ele au un sens complet și sînt străbătute de un negrăitor fior liric propriu regretatei Mariana Dumitrescu care rămîne o mare poetă, cu o concepție elevată și de o emoționantă gingășie a imaginilor. Caracterul lor dramatic, interiorizat, l-a impresionat puternic pe compozitor care a urmărit — și a reușit — să-i dea echivalențele adecvate în muzică.

Lied-urile acestea au între ele o anumită corespondență interioară : același lirism vocal, același sens în aparență liber, ornamental (însă construit cu o rigurozitate extremă) cu participarea aproape orchestrală a pianului. Intervalica melodică este expresivă și deosebit de exigentă, atît pentru interpretă cît și pentru ascultător. Cît privește limbajul armonic, acesta e alcătuit din elemente cromatice lărgite sau din acorduri „ne-clasabile" însă auzite, simțite și controlate. „Stanțele" au în genere o mișcare lentă, însă sînt opuse. întrucîtva, între ele. Nota dominantă e profund elegiacă.

În domeniul teatrului liric, Marcel Mihalovici a scris cinci opere. Sînt de citat în primul rînd *Fedra*, *Înapoierea* și *Krapp sau ultima bandă*.

Cu douăzeci de ani în urmă, Radioteleviziunea franceză i-a solicitat compozitorului să scrie o operă. Marcel Mihalovici și libretistul Yvan Goll au conceput Fedra, operă în cinci scene. Ei au mers direct la sursele care l-au inspirat pe Racine : *Hipolit* de Euripide și *Fedra* de Seneca, regăsind astfel sensul tragediei antice și punînd în relief personajul titular, pe *Fedra*, mistuită de pasiune, conștientă de greșelile sale dar incapabilă să-și asume răspunderile. Compozitorul a creat nu numai muzica dar a și pus lucrarea în scenă, a indicat gestica personajelor, a schițat pînă și decorurile. Lucrarea a fost prezentată la Paris, cu frumos succes de către Ansamblul operei din Stuttgart iar reputatul șef de orchestră, Manuel Rosenthal, a dirijat-o la Théâtre des Champs-Elysées, în 1956. Am ascultat această lucrare într-o bună înregistrare. Vocile se afirmă cu forță, pe primul plan și reprezintă un adevărat ...tur de forță al cîntului. Caracterul muzicii este baroc și de o mare tensiune dramatică. Corul cu funcția de comentator, reprezintă un element obiectiv. El nu pătrunde propriu zis în operă căci nu ia parte la acțiune. Orchestra e tratată cu multă transparență.

Toate operele compozitorului au fost și sînt jucate într-o seamă de orașe germane importante, cu veche tradiție muzicală, bucurîndu-se de o excelentă apreciere. Cea mai cîntată operă este *Înapoierea* (după *Le retour* de Maupassant). Mai tîrziu (1962) a scris opera sa bufă, în trei acte *Gemenii*, pe un libret de Claude Rostand despre care ne-am ocupat la vreme.

În legătură cu faptul că muzica nouă contemporană, inclusiv a sa, este cîntată mai mult în alte țări decît în Franța, Marcel Mihalovici a răspuns muzicologilor Bernard Gavoty și Daniel Lesur **) următoarele : „Cred că Germania cu teatrele de operă și orchestrele sale, se situează în fruntea mișcării muzicale contemporane europene. Desigur, există în Germania, ca pretutindeni de altfel, opozanți față de curentele noi, dar marele număr al centrelor muzicale creează între orașe un fel de concurență de care profită muzica actuală". La întrebarea : — „Ce remedii originale ar putea fi întrebuințate spre a-i vindeca de indiferența și chiar ostilitatea pe care ascultătorii francezi o manifestă față de cea ce nu cunosc ?" Marcel Mihalovici a răspuns următoarele :

— Am unul, care poate nu e foarte original. Vi-l voi spune totuși. Ar fi acela de a se reveni, foarte simplu, la tipul de programe al unor dirijori ca Straram, Pierné, Wolff, de acum cîteva decenii. La epoca aceea aproape că nu existau concerte în care să nu figureze cel puțin o lucrare contemporană. Și publicul umplea totuși sălile. Este probabil că, dacă aceste obiceiuri s-ar reîntrona în viața muzicală actuală dela Paris, publicul ar începe să ocolească asemenea concerte ; dar ar sfîrși prin a le frecventa, căci nu ar fi decît acest tip de programe. Pentru aceasta ar trebui însă ca membrii comitetelor marilor noastre asociații simfonice să fie cei dintîi, convinși că muzica din vremea noastră este urmașa logică a celei ce a precedat-o și nu un fenomen care e o excepție. Programele consacrate în întregime muzicii moderne nu-și ating, de altfel, scopul. Căci ceea ce e interesant, este, tocmai, faptul de a vedea în ce măsură o muzică nouă, poate „să țină piept" alături de muzica trecutului.

Organizatorii concertelor spun că viața e grea și că aceasta e una din rațiunile ce-i obligă să nu se lanseze în concerte riscante. Drept care le-aș răspunde că viața de acum treizeci-patruzeci de ani era și ea dificilă, mai

dificilă decît astăzi, căci nu exista atunci nici radio, nici discuri, nici muzică de filme care, în zilele noastre, sînt o mare sursă de venituri pentru muzicienii din orchestră. La întrebarea : — „Cum se pune la dv. problema creaţiei muzicale?“ Marcel Mihalovici a arătat că problema compoziţiei muzicale i s-a pus mai întîi — şi continuă mereu a i se pune — sub unghiul necesităţii interioare. Evident, mă exprim într-un limbaj muzical care este acela al timpului nostru. Căci fiecare epocă are propriile-i caracteristice de expresie, oricare ar fi tehnica de care se foloseşte compozitorul, în travaliul său. Acesta este un adevăr valabil pentru toate epocile din istoria muzicii şi mai ales pentru epoca noastră. Muzica unui Webern, a unui Bartok, Strawinski, Messiaen, Milhaud, Honegger, Hindemith, sau Poulenc, diferă toate — oh, cît de mult! — prin tendinţele şi estetica lor. Dar, aşa cum sînt, ele decurg dintr-o anumită formă a gîndirii, ele folosesc un anumit material sonor, care face ca să nu poată fi concepute decît într-un anumit perimetru temporal, dacă pot spune astfel, şi pe care vom ajunge a-l circumscrie la aproximativ cincisprezece sau douăzeci de ani“.

În fine, la întîmpinarea interlocutorilor : — „Unii privesc problema compoziţiei ca o dilemă : ori a spune într-o manieră cu totul nouă, lucruri cu totul noi — ori să tacă. Cum judecaţi această atitudine?“ Marcel Mihalovici a declarat : „La această chestiune voi răspunde că, deşi nu sînt încă foarte bătrîn, am trăit destul totuşi, în mişcarea muzicală a timpului nostru, pentru a şti că tineretul de astăzi, în sinceritatea şi entuziasmul lui, nu e mai intransigent decît acela de acum treizeci de ani. Nu am aruncat şi noi anatema asupra acelora care, atunci, nu gîndeau ca noi? Acestea sînt maladii, în fond, foarte simpatice ale tinereţii. Admir încrederea pe care o au tinerii dodecafoniști, cu toate că nu o împărtăşesc în întregime. Ştiu, pe de altă parte, că există actualmente, şi la ei, şi printre cei mai buni ai grupării, voinţa de a apuca pe căi care nu sînt numai acelea ale cerebralităţii. Căci au trebuit să-şi dea seama că se angajau pe drumul cel mai primejdios al academismului. Şi nu era necesar să distrugă vechiul academism pentru a crea unul nou. Trebuie să spun, de asemenea, că dodecafoniştii formează azi la Paris singurul grup al compozitorilor ce acţionează şi care prin manifestele şi manifestările lor, dau viaţă mişcării muzicale“.

Aceste lucruri, apărute acum un deceniu, îşi păstrează şi azi valabilitatea, fiind de adăugat că în domeniul creaţiei muzicale au apărut curentele şi tendinţele noi atît de diverse, îndeobşte cunoscute. Să arătăm deasemenea profesia de credinţă a compozitorului, pe care ne-o împărtăşea recent într-o scrisoare — citîndu-l pe Eugène Ionesco — : „Trebuie să sbori deasupra timpului tău, dacă nu vrei să dispari odată cu el...“

Am aruncat o privire sumară asupra creaţiei compozitorului. Dar Marcel Mihalovici omul?

În primăvara anului acesta l-am revăzut la Paris. L-am aflat după o grea boală. Fermecătoarea sa soţie, Monique Haas, veghea tiranic să nu se obosească cîtuşi de puţin, deşi Marcel Mihalovici îşi recăpătase, aveam impresia, pe deplin forţele. Ne-am văzut, în repetate rînduri acasă, în sălile de concert, am „flanat“ împreună în Faubourg St-Germain, am petrecut ceasuri de neuitat, sub soarele călduţ al unui april în care înflorise totul în minunata Jardin du Luxembourg, acolo unde odinioară, în tinereţe, acum cincizeci de ani, compozitorul venea încă dela orele şase dimineaţa să-şi lucreze temele de armonie...

Coseur incomparabil, Marcel Mihalovici are arta de a te face să te simţi imediat, în tovărăşia lui, la largul tău. Amintirile sale? Poeme întregi pe care le înfăţişează cu un umor captivant şi cu acel surîs indicibil care ţine de farmecul său cuceritor. De o politeţă rafinată, el îşi notează cu minuţiozitate orele şi zilele întîlnirilor şi ar fi ultimul care să fie găsit, şi din acest punct de vedere, în culpă.

Casa sa, unde domneşte, în cabinetul de lucru, acel *beau désordre* şi o boemă de artist, ce, din tinereţe, pare să se perpetueze, este un adevărat mic muzeu. În primul rînd, prietenia sa cu Brâncuşi se vădeşte la tot pasul : amintiri, scrisori, pînă şi vioara sculptorului (căci Brâncuşi cînta în clipele sale de răgaz la acest instrument) pe care i-a dăruit-o cu dragoste, şi care se odihneşte ca o relicvă istorică, alături de litografii de Toulouse-Lautrec şi desene de Picasso, Picabia, picturi de Larionov, de Gontcharova. O schiţă, foarte reuşită, a lui Theodor Pallady îl înfăţişează pe Grigoraş Dinicu cîntînd din vioară, schiţă însoţită de un distih umoristic — autograf al pictorului. Panait Istrate îi adresează, în 1925, dedicaţia : *„au grand gaillard du son qui nous fait vivre...“* iar pe un perete, George Enescu prietenul de totdeauna al compozitorului şi al cărui umor era atît de savuros, apare într-o fotografie în grădina Ateneului cîntînd la o... flaşnetă, în timp ce Gabriel Pierné îi întinde un gologan! (Fotografia era destinată lui Strawinski — aluzie la Petruşca...) Nu intenţionăm să „inventariem“ micul dar cuprinzătorul muzeu Mihalovici cum i-am spus noi, în care fotografiile şi autografele celor mai celebri muzicieni se învecinează cu picturile proprii ale compozitorului. Ceea ce impresionează în mod deosebit este atmosfera românească, ce domină totul şi care se vădeşte fie într-o hartă a Iaşului dela 1686, fie în „Foaia Societăţii Românismului“ dela 1870, a lui B. P. Hasdeu ca şi în acea *Gramaire de la langue roumaine* redactată la 1863 de Basile Mircesco, şi care nu e altul decît bardul de la Mircești...

În mijlocul acestor amintiri glorioase şi a încă multor altele, Marcel Mihalovici se regăseşte pe sine şi e aflat de toţi românii care găsesc la el un ajutor, un sfat, o îndrumare. În apartamentul său din inima istoricului Faubourg St-Germain, muzicianul revine ca la cel mai scump *port d'atache*, după lungile-i peripluri artistice.

Nu de mult, a fost ales, pentru meritele sale eminente, membru al Academiei franceze, ocupînd, ca român, fotoliul istoric care dela 1805 pînă în prezent a fost deţinut succesiv de Flotow, Verdi, Ceaikovski, Cui, Enescu, Lajtha. Anul acesta a figurat ca membru al Institutului în juriul vestitului *Prix de Rome*, alături de cei mai de seamă muzicieni ai Franţei : Messiaen, Dutillieux, Jolivet, Auric, Sèrge Nigg, Tony Aubin, Bondeville, Henry Barraud ş.a.

Nu uităm, de asemenea, distincţiile sale internaţionale : Premiul *Sphor* şi premiul *Fondation Copley*.

La şaptezeci de ani, dînd dovadă de o vigoare şi tinereţe pe care i le dorim cît mai îndelungate, Marcel Mihalovici este artistul de mare distincţie care nu-şi uită patria de origine şi care se bucură de a fi socotit în rîndurile compozitorilor români.

J.-V. PANDELESCU

Caracterul dual al fenomenului muzical şi esenţa sa

de Victor Iliescu

Din perspectiva istorică pe care o avem astăzi după atîtea secole de muzică, putem spune, cred, fără a greşi prea mult, că, fenomenul muzical, în întregul său, este constituit dintr-o dualitate de structură. Cea a sunetului, a explorării lumii sunetului pînă la limitele universului de însuşiri coloristice şi cea a melosului, unde sunetul, şi pe de altă parte elementul sonorităţii, devin un fel de funcţiuni subordonate structurii melodice, indiferent sub ce forme.

Schematic, didactic vorbind, de structura unde precumpăneşte sunetul, devenit între timp o întreagă „lume", cum a subliniat această stare de lucruri într-un interviu recent Stockhausen, se leagă muzica mai cu deosebire începînd cu impresionismul muzical francez, apoi trecînd prin Olivier Messiaen, trecînd prin dodecafonism şi prin diferite formule de dodecafonism, şi altele, pentru a ajunge, pentru moment la experimentele muzicii din zilele noastre, printre care acelea legate de fonogenul lui Pierre Schaeffer care nu sînt chiar ultimele din seria acestor experimente.

Mai trebuie făcută observaţia, că există diferite sinteze, sau amestecuri, ori uneori şi numai anumite interferenţe, — toate acestea realizate în diferite formule mai mult sau mai puţin personale, sau între diferite cadre generale de stil, — între lumea sonorităţii cu metamorfozele şi pastele ei sonore, în care muzica trăieşte mai ales prin acestea, şi între lumea melosului, cea a structurii melodice şi derivatele melodice felurite. Acest lucru se poate observa în mod edificator poate mai ales în muzica de sfîrşit a secolului al XIX-lea şi început al secolului al XX-lea. Aici pot să fie trecuţi şi amintiţi mulţi compozitori de seamă. Mă opresc, deocamdată, numai la Strawinsky, care este unul dintre aceştia.

Unitatea celor două structuri fundamentale — cea a melosului şi cea a sunetului, — şi deci unitatea dintre fenomen muzical, există atîta timp cît nici una dintre cele două structuri fundamentale ale muzicii nu păşesc spre a se constitui fiecare aparte, în nişte lumi absolute, pentru sine, şi de sine stătătoare. Numai că în acest caz, este vorba despre o unitate implicită, strînsă, dată în mod absolut imanent, ca atare, şi care tocmai ca atare, nu are o adevărată valoare, sau relevanţă mai deosebită. În cazul unităţii implicite dintre cele două structuri fundamentale ale fenomenului muzical, propriu-zis, nu se poate *regăsi* larg cu adevărat melosul în sunet, sau invers, — regăsire drept expresie a unităţii strînse.

În clipa in care una din cele două structuri fundamentale ale muzicii s-a hipostaziat, s-a absolutizat, s-a constituit de sine şi in sine ca o lume parcă pentru sine, s-a rupt acea unitate implicită, dată, a întregului fenomen muzical, unitate dată în structura melodică mai ales, ieşind la iveală caracterul dual al fenomenului muzical. Dar corelativ acestei dualităţi, se naşte valoarea reală a unităţii fenomenului muzical, paralel cu explicitarea unităţii fenomenului muzical — explicitare, numai prin începutul de absolutizare a uneia dintre cele două structuri fundamentale ale muzicii. Fără acest început numai, explicitarea unităţii devine irelevantă. Se autoanulează.

De fapt unitatea fenomenului muzical este o expresie a istoricităţii fenomenului muzical, realizată prin diferite forme, grade şi formule de regăsire cît mai largă, fie a lumii sunetului, în lumea melosului, sau fie invers, a melosului în sunet, în diferite modalităţi şi accente. Zona aceasta de largă regăsire este zona istoriei unităţii fenomenului muzical.

Caracterul dual al fenomenului muzical nu este un dat absolut imanent, dat ca dat, ci o realitate ce ţine de istoricitatea, de devenirea fenomenului muzical, aşa cum am mai relevat. Se pune întrebarea : de unde provine, cum s-a explicitat unitatea dintre melos şi sunet în fenomenul muzical ? Cu alte cuvinte : în ce fel, cum, s-a istoricizat dualitatea fenomenului muzical sau unitatea sa ?

Lumea melosului, mai bine zis structura melodică nu se putea aşa uşor absolutiza, sau la rigoare hipostazia, sau în ultimă instanţă ea nu se putea închide în sine, pentru sine, aceasta datorită sunetului pe care îl cuprindea într-un chip subordonat ei, şi pe de altă parte datorită diferitelor dezvoltări sonore subordonate mesajului pregnant al melosului. Cîte intensităţi de sonoritate cu dezvoltările respective pe această linie, chiar pînă la maxime contraste de sonoritate, tot atîtea *deschideri*, adică tot atîtea neputinţe de cuprindere de sine în sine a respectivei structuri melodice. Deci tot atîtea paveze împotriva absolutizării respectivei structuri muzicale, care să scoată la iveală dualitatea fenomenului muzical, şi corelativ, unitatea fenomenului muzical drept categorie istorică.

În clipa în care de pildă intensitatea de sonoritate — acel element de deschidere al melosului despre care am vorbit a încetat să aibă în primul rînd o semnificaţie de interpretare, dobîndind o existenţă fixată în mod absolut complet pe cale scriptică şi confundîndu-se cu respectivul întreg muzical, intensitatea sonoră cu jocurile ei a devenit acum un factor ce a contribuit la un fel de închidere a melosului, de cuprindere de sine în sine a respectivei structuri muzicale, ducînd astfel treptat la absolutizarea structurii sonore, şi de aici la evidenţierea atît a caracterului dual al fenomenului muzical, cît şi — corelativ — la istoricitatea unităţii întregului fenomen muzical.

O măsură a unităţii fenomenului muzical, după cum la fel o măsură a caracterului dual al muzicii, nu ne-o dă nici epoca clasicismului muzical, nici epoca romantismului muzical, ci mai ales, perioada de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea. Uneori, un Anton Bruckner, şi poate încă mai bine, un Richard Strauss, în poemele sale simfonice, ca să nu dau decît două exemple, ne pot dezvălui, întrucîtva această măsură, măcar dintr-un punct de vedere.

Cu cît se absolutizează mai fără echivoc melosul, cu atît acesta se poate demarca mai net, de la sine faţă de entitatea sunetului. Cu cît este mai netă, mai tranşantă, mai fără echivoc această demarcaţie, oferind astfel o veritabilă alternativă : ori melos ori metamorfoză sonoră, însă — lucru de cea mai mare importanţă — într-o unitate foarte laxă de coexistenţă a celor două structuri fundamentale ale muzicii, cu atît şansa unui anumit *amestec* dintre melos pentru sine şi entitatea sonoră drept entitate pentru sine, drept urmare nesubordonată melosului este mai mare. Fenomenul acestui amestec, după mine, în esenţă stă la baza neobaroculuí muzical, de exemplu la baza creaţiei lui Richard Strauss. Aici nu se mai poate regăsi cu adevărat ori melosul în entitatea sonoră, devenit acum mai detaşată, şi nici entitatea sonoră nu se mai poate regăsi cu adevărat în melos, ci, dacă este

vorba de unitatea fenomenului muzical, aceasta se realizează mai mult pe căi extrinseci, extramuzicale, căi ce ţin nu odată de o anumită voinţă expresă a compozitorului în această direcţie, sau de un deosebit programatism.

Cît timp nu se absolutizează una dintre cele două structuri fundamentale ale fenomenului muzical, ceea ce vrea să spună : cît timp adică nu se produce o închidere de sine în sine a melosului, sau a entităţii sonore, atîta timp fenomenul muzical păstrează o anumită putinţă de unitate a celor două structuri fundamentale *regăsibilă* în diverse chipuri, unitate care prin această putinţă — oferă bazele de existenţă însăşi ale unui stil muzical. Din acest punct de vedere cel puţin, neobarocul se află la limita putinţei însăşi de a marca un stil muzical propriu-zis. El poate dezvălui mai degrabă însă deaceea o anumită pondere pe care o are ori ce putinţă de stil muzical autentic, la urma urmelor.

Într-o altă ordine de idei, poate că totuşi trebuie făcută menţiunea că disonanţa reprezintă un pas de emancipare a structurii sonore spre o realitate de sine stătătoare, constituită într-o lume proprie, a sunetului, în care fenomenul muzical are o structură precumpănitor sonoră. În această perspectivă oare acordul de septimă (disonant după Rameau) la Chopin marchează un început pe această linie de emancipare ? Este greu de dat un răspuns fără echivoc. Răspunsul este da şi nu. Mai ales, poate, — nu, aceasta pentru motivul că acordul de septimă în cauză se plasează la Chopin într-o structură muzicală precumpănitor melodică. În acest caz, disonanţa, în ultimă instanţă, nu face decît să sporească, să potenţeze virtuţile melosului respectiv, conferind întregului muzical o notă de distincţie aparte, de farmec şi valoare aparte. Şi la Wagner sînt — după cum bine se ştie, — disonanţe, dar mai ales poate odată cu disonanţele lui Skriabin să se poată vorbi cu adevărat despre un început de emancipare a structurii sonore faţă de structura melodică. Trebuie să reţinem că la Chopin disonanţa nu are o existenţă firească, drept dat ca dat organic, aceasta mai ales dacă avem în vedere structura precumpănitor melodică în care se inserează. Cînd disonanţa devine o entitate în sine, realitatea firească organic integrată întregului muzical, atunci ea este de fapt *irelevantă* deja ca disonanţă.

Pe o precumpănitoare structură de melos disonanţa are *relevanţă*. Pe o precumpănitoare structură de sunete, disonanţa este ce este, în depline drepturi, şi ipso facto este irelevantă ca disonanţă. Irelevanţa disonanţei transformă în dat ca dat, ca atare, elementele care ţin mai mult de structura sunetului. Pe baza acestei datităţi, sunetul, şi complexul lui, pot să fie mai lesne luat absolut ca atare, ceea ce nu odată favorizează mai degrabă putinţa de constituire a unor mozaicuri sonore, decît putinţa unei alchimii sonore, sau a unei metamorfoze sonore în diferite paste sonore.

Între putinţa *de a intui* mai mult fenomenul muzical, şi disonanţa grefată pe o structură predominant melodică, există nu o dată o anumită strînsă legătură, tot aşa după cum există deseori o anumită strînsă legătură între fenomenul muzical în care disonanţa se înserează într-o structură muzicală guvernată mai mult de structura sonorităţii, şi *doar perceperea* ca atare a disonanţei. Valoarea cromatică a disonanţei sporeşte în mod paralel odată cu procesul de angajare a respectivei structuri muzicale spre precumpănirea structurei sonore în dauna celei melodice. Melosul trebuie să fie foarte viu, original, bazat pe ingenuităţi autentic creatoare ale compozitorului, pentru ca precumpănind melosul, disonanţa care se înserează aici să potenţeze într-adevăr melosul. Atunci cînd melosul este organizat într-un simplu sistem deja osificat, fenomen corelativ unui anumit epigonism, sau a unei lipse de figuri muzicale autentic creatoare, sau, corelativ datorită deopotrivă şi explicitării la maximum a unităţii fenomenului muzical, respectiv a dualismului său, — atunci nu odată disonanţa doar sparge respectiva ordine melodică fără a o mai potenţa, şi implicit fără a o mai lărgi. Odată cu această spargere, disonanţa a făcut un pas spre irelevanţa sa, spre închiderea sa de sine în sine. Aici este acum poate locul să înţelegem noima şi valoarea structurei melodice a lui Chopin ca să mă menţin la acelaş exemplu.

Orizontul disonanţei care *potenţează* melosul, nu care îl *sparge* în sensul şi în contextul arătat, poate să ne dezvăluie nu odată ponderea de *relevanţă* a caracterului dual al fenomenului muzical. În acest caz, disonanţa exprimă implicit devenirea întru o întreagă lume muzicală posibilă a sunetului cu precădere. Tot în acest caz se poate vorbi despre o nemijlocită, nemediabilă legătură melos—sunet.

Atunci cînd disonanţa doar *sparge* un cadru vechi melodic care a devenit sistem-şablon, prin disonanţă se separă în mod tranşant melosul de structura lumii sonore muzicale posibile. Prin această tranşantă separare, şi în funcţie de ea, caracterul dual al întregului fenomen muzical nu mai are o deosebită relevanţă, ci este mai mult asemenea unui dat ca dat, care este ce este, şi care tocmai în absoluta sa pozitivitate drept dat ca dat, — în cele din urmă este *irelevant*.

În faţa acestui fenomen de irelevanţă al caracterului dual al fenomenului muzical, critica muzicală în sensul profund şi autentic aproape că nu mai este cu putinţă. În aceste condiţiuni ea ori îşi apropie ceva, sau respinge, fără putinţa unor *relevante* delimitări critice. M-am gîndit aici la critica muzicală mai mult pe linie de muzicologie pură. În aceste condiţiuni, ceea ce se vrea un act critic legat cumva de un sistem de referinţe cu relevanţă axiologică, este în cele din urmă doar un simplu act de constatare ca atare, pe măsura datului ca atare irelevant al respectivei structuri muzicale.

Abia după ce legătura dintre structura melosului şi cea a sunetului cu virtualităţile ei de lume muzicală pentru sine a devenit mijlocită, sau mijlocibilă, aceasta corelativ deja cu *irelevanţa* dualităţii fenomenului muzical în sensul şi în contextul arătat mai înainte, unele fenomene de folclorizare a muzicii dobîndesc o anumită semnificaţie demnă de a fi luată în seamă. Astfel, nu odată unele încercări de folclorizare a muzicii pot să reprezinte atunci, de fapt mai mult un fel de apărare a lumii melosului în faţa detaşării din ce în ce mai mari a entităţii sonore drept lume muzicală pentru sine. Tocmai fiindcă aici este vorba despre apărare, deaceea întregul muzical poate să ajungă pe această cale rapsodic, în care unitatea fenomenului muzical s-a explicitat pînă *aproape* de autoanularea explicitării unităţii, tocmai sub forma rapsodicului. Într-o structură muzicală rapsodică şi care este adeseori o structură de amestec de melos provenit din melosul popular şi virtualităţile lumii sunetului cu întruchipările sale posibile, unitatea fenomenului muzical ajunge nu odată atît de laxă, încît cele două structuri din cauza aceasta se pot oarecum reciproc neutraliza, mai mult sau mai puţin, fie una prin alta din cele două structuri fundamentale ale fenomenului muzical în întregul său. S-ar putea face din acest punct de vedere o clasificare interesantă şi edificatoare a rapsodiilor pe linia punctului nostru de vedere, anume în funcţie de gradul de neutralizare fie mai mult a structurei melodice prin elementul de sonoritate de sine stătător, sau invers.

Ce înseamnă în fond această neutralizare, care de fapt poate fi corelativă pînă la un punct unui anume amalgam rapsodic ? Ea înseamnă o anume coexistenţă a celor două structuri în mod vizibil, şi între care legăturile care conferă unitate întregului discurs muzical, nu sînt total organice, intime ci în diverse grade de exterioritate, fie şi dictate raţional, extra muzical uneori încît nici una din cele două structuri fundamentale ale fenomenului muzical, nu se afirmă în plenitudinea virtuţiilor sale, în sensul că ar fi fiecare numai ea o lume a muzicii.

Caracterul ritmic al muzicii, considerabil sporit în secolul al XIX-lea şi în secolul al XX-lea, a fost unul din elementele care au facilitat integrarea mai deplin organică a disonanţei într-un tot muzical, în care disonanţa să aibă drepturile ei proprii, coextensive cu întregul fenomen muzical respectiv. Cînd structura melodică, — melosul, — este amestecată în chip ponderabil cu logosul, sau elemente intelectuale care aparţin mai mult logosului, atunci nu o dată ceea ce este consonant şi ceea ce este disonant, numai contrastează aşa de mult, putîndu-se lesne reduce la o simplă gradaţie relativă. Şi pe baza aceasta se creiază elementele unei posibile absolutizări a uneia din cele două structuri fundamentale ale fenome-

nului muzical în ansamblul său. În cazul de față este vorba despre structura sunetului mai mult.

Oarecum aproximativ la jumătatea drumului, anume cînd fenomenul muzical pare că înclină mai mult, cu foarte puțin, spre o anume absolutizare a melosului, atunci are o relevanță și un temei axiologic să se afirme, dat fiind caracterul dual al fenomenului muzical în întregimea sa, că muzica nu este numai melos. Și invers, cînd este vorba despre o înclinare, în aceleași condițiuni, mai mult spre o anume absolutizare a structurei sonore drept o lume pentru sine, are o relevanță să se spună că muzica nu este numai structură sonoră. Necesitatea și în același timp putința reală a unității întregului fenomen muzical, cu relevanța sa propriu vorbind nu există, atîta timp cît fiecare structură fundamentală a muzicii este pentru sine absolutizată aflîndu-se astfel la distanță, situată una față de alta, distanță care permite *amestecul* tipic barocului muzical ca fenomen metamuzical în ultima instanță, care în aceste condiții este mai lesne asociabil cu felurite valori literare. Necesitatea și în același timp putința unității întregului fenomen muzical, este corelativă modalității și momentului cînd o structură, fie cea melodică sau cea sonoră există întrucîtva una în dauna celeilalte, cu accente variabile pe elementul de daună. Cît timp o structură este fără nici un echivoc în dauna celeilalte, se poate vorbi despre o anumită explicită în legătura dintre aceste două structuri care merge pînă la autoanularea acestei legături. Cînd o structură este în mod echivoc, ambiguă în dauna celeilalte, atunci explicitarea legăturei dintre aceste două structuri nu se *autoanulează* în unitatea lor, ci are o relevanță.

Unitatea întregului fenomen muzical în funcție de caracterul său dual, nu are o *relevanță* fără acest moment de explicitare ambiguă a legăturei dintre cele două structuri fundamentale ale întreg fenomenului muzical. Fără acest moment de explicitare unitatea întregului fenomen muzical este un dat ca dat, adică un dat pur imanent, ca atare, — și care-i tocmai ca atare *irelevant*, fiindcă este ce este dat în ultimă instanță. Unitatea explicită relevantă a întregului fenomen muzical, este mai întotdeauna fie în funcție de accentul mai mare pus ori pe melodic, și atunci în dauna structurei sunetului însăși cu întreaga lume posibilă aici a muzicii respective. Sau invers,ea este în funcție de *accentul* mai mare pus pe structura sunetului cu lumea sa, și atunci, în funcție de *accent* care exprimă implicit și legătura între cele două structuri, unitatea respectivului fenomen muzical se face oarecum în dauna melosului dar are relevanță. Cînd nu este vorba despre accent, ci mai mult despre o anume masivă precumpănire de departe a uneia dintre cele două structuri fundamentale ale muzicii, care de fapt pînă la urmă anulează însăși această precumpănire drept relevanță odată cu legătura relevanță dintre cele două structuri fundamentale ale muzicii, — atunci unitatea realizată a întregului fenomen muzical este uneori barocă sau la rigoare extrinsecă fenomenului muzical.

Lucrurile despre care am vorbit mai înainte pot fi de pildă găsite întruchipate istoric mai ales în epoca de tranziție de la lumea melosului la cea a sunetului. Adică pe la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea cum am mai spus. În acea perioadă momentul de unitate a întregului fenomen muzical, are — oricît ar suna poate de paradoxal o maximă *relevanță*, — aproape coincizînd cu afirmarea caracterului dual al întregului fenomen muzical. Diferența pînă la totala coincidență dezvăluie orizontul de *relevanță* a unității fenomenului muzical. Dacă este vorba că muzica nu este numai melos, dar pe de altă parte, ea nu este sau nu poate să fie numai exclusiv, structură sonoră dacă avem în vedere fenomenul muzical în întregul său, acest lucru este adevărat atîta timp cît există o legătură explicită, nedată, între melos și structură sonoră propriu-zisă, sau o unitate fie în dauna melosului — imponderabil în dauna melosului. sau a sunetului ca celulă primară în sensul și contextul arătat de mine pînă acum.

Aici este vorba de fapt, despre un paradox care, în mod implicit, exprimă într-un fel unitatea fenomenului muzical tocmai ca paradox. Cele de mai înainte pun problema perspectivelor fenomenului muzical, cu care vroim să încheem acest paragraf. Noi vom fi poate ultimii care ne vom hazarda în profeții, sau măcar prognoze, sau care vor încerca să enunțe aici niște norme.

Ceea ce putem însă a expune este numai o consecință posibilă ; este o ipoteză care, decurge sau poate decurge din întregul context al celor susținute pînă acum.

Fenomenul muzical descrie actualmente într-un chip foarte caracteristic, o anumită formă de absolutizare a uneia din structurile sale de bază, anume de data aceasta structura sonoră, după cum în trecut, cel puțin pînă la romantism inclusiv, am asistat la un fel de absolutizare a melosului, cealaltă din cele două structuri fundamentale a fenomenului muzical în întregimea sa. Absolutizarea actuală a structurii sunetului pare pînă la un punct firească, ea apărînd ca o antiteză față de absolutizarea melosului. Atît absolutizarea melosului cît și a sunetului au în mod indiscutabil, laturi valoroase, posibilități autentic creatoare, ca și aspecte negative, drumuri care se înfundă undeva, mai pe scurt, avantaje și dezavantaje.

Absolutizarea melosului drept fenomen de durată, reprezintă în cele din urmă o anumită îngustare și reducere a posibilităților de investigare muzicală a feluritelor noi realități ontologice și muzicale, care nu mai sînt accesibile și redabile muzical prin primatul melosului, și în același timp reprezintă o anumită barare a drumului spre noi și interesante posibilități de expresie, posibilități de exprimare muzicală. Aici m-am oprit numai la aspectul, după mine poate cel mai important. Știu că nu am epuizat seria aspectelor compatibile unei critici autentice, dar mă opresc deocamdată. din adins, aici.

În ceea ce privește absolutizarea structurii sunetului, aceasta este legată de o serie de dezavantaje, care nu apar însă cu toată greutatea lor, decît odată cu epuizarea aproape a virtuților respectivei absolutizări. Voi pomeni numai de cîteva aspecte esențiale peste care nu pot să trec. De absolutizarea structurii sunetului se leagă o treptată trecere în umbră a rolului intuiției muzicale, fenomenul muzical ajungînd, așa cum o arată ultimile experimente în materie, mai mult o chestiune de *percepție* directă la obiect, decît de *intuiție* generală. Ce importanță are acest lucru ? Cred că nu este lipsit de importanță faptul că prin axare mai mult pe percepție la obiect, sau cît mai la obiect (astăzi avem o muzică a diferitelor obiecte) realizarea muzicală respectivă cere prin ea însăși imediat altceva, în cel mai bun caz o nouă depășire de sine, o permanentă noutate. Ceea ce cunoaștem, ceea ce știm, nu-l mai putem repeta, aceasta chiar numai prin însăși natura percepției. Pe trama percepției pure se promovează o mișcare a spiritului spre noutate ca o stare *permanentă*, care, paradoxal, tocmai prin această permanență și mai ales firescul ei, ajunge a face *în cele din urmă* irelevantă însăși noutatea, care aproape în clipa apariției sale că își autoanulează însăși propria noutate. Cînd autodepășirea datelor și realizărilor percepției devine un lucru firesc, atunci, corelativ și noutatea este la fel, plasîndu-se deacum în ordinea datelor ca dat, irelevantă ca atare. Noutatea pînă la un punct nu este firească, — sau altminteri nu mai este noutate cu adevărat. Vreau numai să relev că prin totala renunțare la intuiție muzicală, fie în actul compunerii sau al receptării muzicale, există potențial pericolul unei descentrări a fenomenului muzical.

Este vorba despre putința de a se pierde contactul nemijlocit cu eul creatorului și personalitatea lui unică, muzica respectivă putînd pe această cale mai lesne să se despersonalizeze uneori chiar pînă la dezumanizare, sau să nu aibe o cuprindere larg umanist-universală, ci să se cantoneze mai mult pe porțiuni înguste, — atît cît permite percepția, sau cît oferă ea. Fenomenul acesta este într-o privință analog unei anumite hiperspecializări a științei de azi, în dauna implicării unui larg orizont cu profunde rezonanțe umanist-universale, în această hiperspecializare.

Poate că una din posibilitățile rodnice ale unei muzici care să depășească toate fazele anterioare ale fenomenului muzical de pînă acum, să constea într-o sinteză nouă nemaiîntîlnită, dintre melos și o structură a

sunetului, numai cît să precizez, că, aici am în vedere un alt melos decît cel pe care îl cunoaştem pînă acum, anume un melos născut din comprimarea şi esenţializarea actualei structuri absolutizate a sunetului, în legătură cu logosul respectiv. Acest lucru este posibil, desigur, în funcţie de un întreg proces istoric, care, poate tocmai într-un mod obligator include chiar momentul de absolutizare actuală a structurii sunetului.

În clipa realizării acestei sinteze şi pentru început, din nou caracterul dual al întregului fenomen muzical va fi un dat implicit, şi ca atare irelevant, urmînd să-şi marcheze istoricitatea în clipa începutului de explicitare a acestui dat implicit. Atunci se va putea vorbi despre un alt şi nou aspect al caracterului dual al întregului fenomen muzical.

*

* *

După ce am văzut natura caracterului dual al fenomenului muzical, precum şi dialectica acestei dualităţi, să încercăm a clarifica esenţa fenomenului muzical în întregimea sa. De la început trebuie să spun, că, atît structura melodică, precum şi atît structura sunetului, au o aceeaşi comună rădăcină în *ultimă instanţă*, aceeaşi esenţă, — logosul ; — logosul luat în sensul cel mai general de ceea ce este cumva legat de cuvînt, de dicibil, de ceea ce este legat de raţiune, de un *ce* (anume) comunicabil. Într-un fel arată o seamă de realităţi pe plan muzical văzute în funcţie de raportul melos-logos, şi într-un alt fel văzute în funcţie de raportul dintre structura sunetului şi logos. Să încercăm a lua puţin în consideraţie mai întîi primul raport.

a) Melosul, în esenţă este aproape imponderabil chiar logos însăşi, depăşind numai de foarte aproape şi cu extrem de puţin logosul. Prin această depăşire, prin această transcendere, logosul devine indicibil din punct de vedere absolut strict raţional, însă în acelaşi timp tocmai ca indicibil adică drept neputinţă de dicibil ce ascunde în el un imponderabil de putinţă de dicibil şi un anume raport cu el, indicibilul devine, paradoxal. grăitor pentru realităţi pentru care nu mai există cuvinte.

Există o tensiune maximă cu putinţă între momentul depăşirii logosului drept melos adică drept neputinţă de dicibil, şi ceea ce prin depăşire, în cele din urmă, nu s-a desprins chiar absolut total de logos. Prin această tensiune, dar mai ales prin ambiguitate a desprinderii de logos, astfel, melosul devine nu odată purtătorul unui mesaj comunicabil muzical. Depăşirea, transcenderea logosului drept indicibilul melosului în mod nemijlocit ca melos, nu se rupe de logos, nu se organizează într-o realitate pentru sine, şi mai ales, *în sine*, drept hipostaziere, absolutizare. Între această neabsolutizare, în care transcenderea logosului drept melos nu are un statut ontologic propriu, o justificare de sine ca atare, la rigoare nu este adică o formă propriu-zisă a transcendenţei, şi între o anume putinţă de comunicare a unui mesaj muzical, în care lucrurile nu sînt atît lăsate pe seama unei „impresiuni", există o strînsă corelaţie nu odată. În maxima tensiune logos-melos despre care am vorbit, indicibilul melosului nu se resfrînge în sine, nu se oglindeşte în sine, — aceasta tocmai în măsura în care indicibilul nemijlocit al melosului are un imponderabil de dicibil, eo ipso putînd comunica ceva tocmai în acest fel, ca purtător al unui mesaj artistic pregnant.

În clipa în care indicibilul melosului se resfrînge asupra sa, el deja se închide ca melos constituindu-se transcendenţa melosului, care, ca atare, este deja ruptă de orice legătură nemijlocită posibilă cu logosul. În acest context, muzica poate deveni nu odată, mai mult o structură sonoră cu precădere, sau se pot pune măcar bazele unei asemenea structuri. Închiderea de sine în sine drept melos, face *irelevant* melosul, transformîndu-l într-un dat ca dat, sustras ca atare unei ordine ierarhice de valori artistice.

În fenomenul muzical în care predomină structura sunetului cu lumile sale muzicale posibile, melosul este o realitate *irelevantă*, ţinîndu-se seama de întregul context de pînă acum. Pînă la un punct, însăşi esenţa preeminenţei sunetului este constituită din această irelevanţă a melosului, — irelevanţă care poate fi denumită „material sonor" şi încă multe alte asemenea. Prin resfrîngerea sa de sine şi în sine a melosului, adică *prin ruperea de logos* fără nici un echivoc, acum fenomenul muzical respectiv se situează *faţă de logos*. Între acesta şi logos există deacum un raport mai mult *mijlocit*, sau măcar lesne mijlocibil fie de interpretările muzicologilor, al esteticienilor, sau fie de către textele care însoţesc liedul, opera, oratoriul şi altele. Aici propriu vorbind, nu mai este vorba la urma urmei despre indicibil. Acum ceea ce într-un fel spune muzica, poate fi încercat, cu mai mult ori mai puţin temei, şi chiar mai mult sau mai puţin succes, a fi spus „cu alte cuvinte", adică tocmai cu cuvintele care nu ţin *în chip nemijlocit* de logosul ca esenţă a întregului fenomen muzical. În acest context, acum nu este greu de înţeles sper, cum, în ce sens, muzica poate să fie ajutată de text, de poezie, fiind capabilă a suplini, a complecta, ori a întregi, măcar în parte respectiva muzică, ne mai fiind vorba, în aceste condiţii despre o autentică relevanţă şi preeminenţă a indicibilului melos. În acest caz are un alt sens raportul dintre poezie (la rigoare cuvînt) şi muzică, decît acolo unde este vorba despre preeminenţa melosului.

Între melos şi logos, ca esenţă a fenomenului muzical, nu există nimic intermediar, cît timp melosul este relevant. Aici este vorba despre un anume raport nemijlocit sui generis logos-melos, atît de nemijlocit, că *face aproape cu neputinţă însăşi constituirea unui* adevărat raport melos şi logos. Ceea ce vrea să spună că între logos şi melos nu se poate acum propriu-zis nimic intercala care să nu aibă o totală acoperire din partea melosului depăşind logosul ca esenţa fenomenului muzical, iar cuvîntul care însoţeşte o asemenea structură muzicală, de fapt, nu odată mai mult *potenţează* muzica respectivă dacă acest cuvînt nu este convenţional, şi are o adevărată relevanţă în calitate de cuvînt de text.

Între melos şi logos neexistînd nimic intermediar în condiţiile în care le-am văzut, o comparaţie autentică melos-logos prin intermediul cuvîntului de text muzical, nu este cu putinţă. Cuvîntul poate potenţa melosul, adică poate să-i confere anumite accente spre nebănuite deschideri de orizont în funcţie de diferenţa de ordin imponderabil melos-logos, diferenţă prin aceea că melosul este *aproape* imponderabil chiar logos însăşi, depăşindu-l de foarte aproape, cum am mai relevat, şi avînd categoric ceva comun cu logosul, şi parcă neavînd ceva comun chiar cu logosul, într-un raport plin de ambiguitate. Fără acest raport de ambiguitate, care este definitoriu pentru anumite situaţii în muzică, aşa se face că ori cuvintele subordonează muzica sau invers ; ori există aici posibilitatea unui compromis, care, este corelativ deja unui raport irelevant dintre melos şi logos.

Melosul, am spus, depăşeşte de foarte aproape logosul, şi adaug aici, că avem de-a face cu un continuu proces de depăşire, reluat mereu din alt punct al logosului, aşa încît acest proces continuu de depăşire nu se canonineză într-un dat ca dat, irelevant ca atare, ci este o realitate vie şi dinamică mereu. Prin acest dinamism există, paradoxal, o anumită depăşire nici odată rămasă în urmă, depăşită, ci care ia cu sine depăşitul, încît logosul, dicibilul, nu rămîne exterior, extra muzical, ci se întrepătrunde cu întregul, putînd germina felurite structuri melodice cu rază relativ întinsă de comunicare de mesaj muzical într-un singur tot cu o unitate fermă.

Melosului fiindu-i coextensiv un anume dinamism interior, — acesta în funcţie de ceea ce însăşi constituie substanţa melosului adică drept depăşire continuă a logosului — face pînă la un anumit punct cu neputinţă o certă expansiune şi absolutizare a structurii sunetului cu lumea sa muzicală posibilă. În orizontul structurii fundamentale a melosului, structura fundamentală a sunetului cu putinţele ei rămîne pe aceste căi nu odată mai mult o chestiune în primul rînd de artă interpretativă specifică. Prin dinamismul în sine al melosului în sensul şi în contextul arătat, melosul nu poate să fie mai mult extra muzical pus în mişcare, ca un fel de intenţie explicită. Aşa se face că dinamismul melosului este nu odată mai puţin viteză propriu-zisă, acceleraţie,

cît elan, intensitate, prin care de fiecare dată se reînoieşte legătura nemijlocită melos-logos. În funcţie de structura fundamentală a sunetului, şi a preeminenţei sale, logosul este mai de fiecare dată depăşit, rămas în urmă, situînd respectivul discurs muzical faţă de logos. Această depăşire, care însă de astă dată numai integrează în momentul depăşirii şi depăşitul, adică logosul respectiv subiacent întregului discurs muzical aşa ca în structura muzicală predominant melodică, este pe această cale generatoare a noului muzical mai cu deosebire.

Dacă un anume dinamism al depăşirii logosului este consubstanţial însăşi constituirii melosului, cum am arătat, atunci dinamismul structurii sunetului în funcţie de depăşirea logosului este pînă la un punct consubstanţial însăşi putinţei de generare a noului muzical. Elementul noului muzical este pînă la un punct, o expresie implicită a raportului mediat, mijlocit care există acum între logos şi o structură a sunetului, dînd o măsură a modierii, a distanţei dintre logos şi structură muzicală.

b. Să încercăm să vedem acum foarte pe scurt ce se poate spune în privinţa raportului structură muzicală sonoră cu precădere şi logos subiacent drept esenţă a întregului fenomen muzical. În această ordine vreau numai să repet puternic că aici este vorba despre un raport mijlocit logos—structură muzicală, mijlocit de autoanularea structurii melodice şi în funcţie de această autoanulare. În al doilea rînd în loc de potenţare ca la melos, aici este vorba mai ales despre o anume posibilă *subliniere* mai mult fie a textului de către muzică sau invers, o subliniere a muzicii de către respectivul text muzical, uneori indiferent că este vorba despre operă, oratoriu, ori lied. De altfel, fenomenul sublinierii este o expresie implicită a mijlocirii între logos ca esenţă a fenomenului muzical în întregimea sa, şi respectiva structură muzicală precumpănitor sonoră. În al treilea rînd, cuvîntul textului aici poate spune nu odată doar „cu alte cuvinte" ceea ce are de spus logosul subiacent al structurii muzicale dominată mai mult de sunet. În „Cu alte cuvinte", astfel, cuvîntul textului respectiv sau răstălmăceşte datele logosului subiacent întregului fenomen muzical respectiv, atunci cînd textul are o relevanţă, sau dacă textul într-un fel, este cumva fidel respectivei muzici, deacum fără să-i mai răstălmăcească logosul subiacent, el nu mai are relevanţă majoră în adevăratul sens al cuvîntului.

Textul respectiv frizînd irelevanţa în măsura în care este un fel de tautologie faţă de logosul subiacent drept fidelitate mare faţă de acest logos, el tocmai astfel încă mai bine poate să fie subliniat de către muzica respectivă, sau invers. În acest cadru textul muzical are, poate avea nu o dată semnificaţia unui gest mai mult de interpretare a respectivului fenomen muzical, atunci cînd cuvîntul textului are o relevanţă, prin care procesul de subliniere despre care am vorbit nu se mai instituie aşa de lesne ca un dat ca dat irelevant.

Într-o structură muzicală predominant sonoră, respectivul discurs muzical, sau respectiva muzică, deja măcar parţial s-a pierdut pe sine, neputîndu-se recapitula, din moment ce nu şi-a înglobat în momentul depăşirii logosului şi elementul depăşit, şi atunci cuvîntul de text grefat peste o asemenea structură, are nu odată rolul de a ţine parcă în loc procesul pierderii de sine al respectivului discurs muzical, sau de a marca prin această fixare etapele care printr-o altă depăşire urmează să germineze noul, corelativ dezvăluirii sinei, a respectivei structuri muzicale. În acest proces de pierdere de sine a discursului muzical, şi însăşi constituirea şi existenţa unei sine a întregului fenomen muzical, este o anumită corelaţie. Datorită raportului mijlocit dintre logos şi structura sunetului cu lumea sa muzicală posibilă, discursul muzical respectiv nu mai este cu precădere de domeniul indicibilului, cum am văzut că este la melos. Prin intermediul acestui raport, respectiva structură a sunetului organizată într-un întreg muzical, se poate amesteca în diferite chipuri cu fel de fel de elemente de ordin intelectual aparţinînd logosului, cum am mai relevat, germinînd un melos aparte, nu o dată la limita însăşi de a mai putea fi cu adevărat un melos. Odată cu această amestecare de elemente, în loc de indicibil ca la melos, putem avea mai degrabă o muzică orientată în diverse grade spre un anume *ininteligibil*, la rigoare o muzică ermetică, spun aşa ca să întrebuinţez un termen din domeniul poeticei contemporane. Problema accesibilităţii muzicii altfel se pune în funcţie de prevalenţa structurii sunetului în fenomenul muzical, şi altfel se pune în funcţie de prevalenţa structurii melodice în fenomenul muzical. Propriu-zis, mai degrabă în primul caz, se pune cu adevărat problema accesibilităţii muzicii cu mai mare acuitate. În clipa în care structura sonoră se rupe de logosul subiacent constituindu-se într-o lume muzicală pentru sine, o anumită putinţă de autentic şi mai ales nemijlocit mesaj artistic muzical mai scade nu odată, — şi atunci ca un fel de compensaţie parţială a acestei diminuări, şi ca o expresie a ei, se poate naşte uneori varietatea de ceea ce numim limbaje muzicale.

Însăşi noţiunea şi realitatea limbajului muzical, pînă la un punct, nu ar fi de altfel cu putinţă fără raportul mijlocit dintre logos şi structura sunetului cu lumea ei muzicală posibilă, — limbaj care uneori se constituie ca un fel de succedaneu pentru ceea ce se numeşte stil muzical. Problema stilului muzical merită o tratare specială. Dar despre aceasta, poate cu o altă ocazie.

Muzica unui Bach cu aceea bine cunoscută şi riguroasă ştiinţă a construcţiei fugii, este, în general, intelectuală şi totuşi ea nu este o muzică propriu-zis rece, sau inexpresivă din punct de vedere al valorilor care ţin nu numai de mintea omului, ci şi de inima sa. Cît timp discursul muzical are ceva de indicibil în sensul şi în contextul pînă acum arătat, în general nu este prea greu de realizat situaţii analoage celei menţionate mai sus la Bach, spun acest lucru ca să mă menţin la acelaşi exemplu.

Cînd însă raportul logos—structură muzicală este mijlocit, fiind vorba acum despre un posibil inteligibil sau ininteligibil muzical, cazul analog lui Bach (este vorba nu atît de Bach cît de principiul lucrurilor de aici) este mai greu de realizat, în sensul că atunci valoarea de cald muzical nu mai este, nu mai poate fi aşa lesne un cald chiar dacă vrea, ci este mai mult un fierbinte exploziv, vizibil în felurite cascade şi explozii sonore. În felul acesta, dintr-o dată se produce un soi de simplificare, care în acelaşi timp nu înseamnă şi esenţializare, ci poate mai degrabă uneori o anume sărăcire de conţinut şi de mesaj muzical. Notez în treacăt că fenomenul esenţializării este corelativ mai degrabă dinamismului constitutiv al melosului, despre care am vorbit, decît absolutizării structurii sonore a fenomenului muzical.

*

* *

Mulţi gînditori şi esteticieni socotesc fenomenul muzical fără doar şi poate, cu precădere un fenomen de ordin iraţional, — subliniez în *esenţă* iraţional nu în organizarea sa exterioară. Atîta timp cît fenomenul muzical are în esenţa sa un indicibil în sensul arătat pînă acum, cît timp adică este vorba despre un raport nemijlocit logos şi structură muzicală, cît timp adică structura muzicală nu s-a rupt categoric fără echivoc de logosul, subiacent şi nu s-a organizat în sine, atîta timp fenomenul muzical nu se pretează, organic vorbind prea mult spre expresii şi dezvoltări iraţionale cum ar crede unii poate. Sau altfel spus, a vorbi despre iraţionalismul muzicii şi mai ales a-l absolutiza, nu înseamnă altceva decît a nu avea în vedere caracterul dual al fenomenului muzical, a nu-l privi în întregimea sa. Sursa totuşi posibilă de iraţionalism, ori cît de paradoxală ar suna, se alimentează tocmai dintr-o anume axare a fenomenului muzical exclusiv sau aproape exclusiv pe *percepţie*, adică pe un factor în ultimă instanţă de ordin pur raţional unde lipseşte orice urmă de intuiţie muzicală artistică.

Drept încheere, vreau să consemnez faptul în ori ce caz foarte semnificativ cel puţin dintr-un punct de vedere, că, tocmai secolele XVII şi al XVIII-lea, secole prin excelenţă ale raţiunii şi ale logosului, ale iluminismului umanist, — pe plan muzical sînt puternic marcate de indicibilul melosului.

Festivalul de folclor '68

1 august. Zi toridă, dar așteptată cu emoție de 1600 artiști populari și penuria de coregrafi, dirijori sau activiști culturali. Afișaj din plin în 7 orașe și interes crescînd, din spectacol în spectacol, observat mai cu seamă seara — pe răcoare — la casele teatrelor. Valurile se grăbesc parcă și ele, curioase să afle multitudinea de costume muntenești, moldovenești, oltenești sau ardelenești, ce au invadat plaja. Sîntem deci pe litoral și *tradiționalul festival de folclor,* aflat la *a cincea ediție* a sa, a început. Aproape toată luna august, oaspeții nisipurilor fine și a apelor înspumate, vor face cunoștință cu România, cu obiceiurile, jocurile, portul și tradițiile străbune, cu oamenii de pe aceste meleaguri, blînzi ca omenia dar aprigi la nevoie. Este aproape imposibil de redat emoția, aplauzele și înfrățirea publicului cu artiștii, de a scoate în relief pe toți cîntăreții sau dansatorii populari din cele 14 spectacole vizionate. Ne vom mulțumi așadar, să facem o relatare succintă a manifestărilor prezentate de județele Hunedoara, Dolj, Maramureș, Vrancea, Mureș, Constanța și Tulcea, ce ni s-au părut a fi situate la un nivel interpretativ care ridică probleme, cu un conținut tematic interesant și care au apelat la cele mai valoroase forțe artistice din cluburile sindicale, căminele culturale sau casele de cultură.

HUNEDORENII

Spectacolul prezentat a recurs la basm, construind pe narațiune o fantezie muzical-coregrafică. În ideile basmului apar ceremoniile măritișului, pețitul, darurile de nuntă, etc. Dintre cîntăreți, am putut evidenția — prin melodiile de nuntă interpretate cu multă simțire și temperament scenic — pe *Mariana Moldovan, Dumitru Rădoi* și *Sigismund Munteanu.* Ritmurile lente sau săltărețe, au fost redate într-un mod ales, de soliștii instrumentiști *Pera Bulz* și *Petre Lupașcu.* Însfîrșit, dansurile au scos în relief, în primul rînd, echipa de călușari, cu tot arsenalul său (jocul cu bîta, înșurubările în aer, etc.), ca și prin soliștii *Marin Dumitru* și *Mihai Pilaf* care au avut execuții remarcabile în jocurile „de doi" prezentate. Trebuie, de asemenea, de amintit „flăcăii hîtri" *Cornel Vasiu* și *Mihai Lung,* care au stîrnit hohote de rîs de-a-lungul spectacolului, avantajat și de un text îngrijit și bine ales. În spectacolul hunedorenilor am mai putut aprecia un fapt pozitiv, din păcate destul de rar la celelalte manifestări : sincronizarea cîntecului cu dansul. Este meritul datorat muzicianului *Nicolae Bulz,* coregrafului *Valeriu Erzian,* precum și a inspiratului regizor *Ion Braia.*

„ALUNELUL"

Ansamblul „Alunelul" trimis aci ca mesager al bogăției și cunoscutei arte populare oltenești, este de fapt o reunire ad-hoc a echipelor aparținînd Casei de Cultură a Municipiului Craiova, Căminului Cultural din Goicea și Cooperativei „Îmbrăcămintea". Cîțiva soliști vocali și instrumentali, acompaniați de un taraf condus de priceputul violonist *Dumitru Botezatu,* au completat formațiile, reușind să ilustreze într-o oarecare măsură tezaurul folcloric de la Olt și Jiu. Dintre melodiile prezentate, menționăm „Doina" și „Șarpe, șarpe de dudău" interpretate cu înfloriturile vocale adecvate stilului, de către *Viorica Firoiu. Matei Constantin, Gheorghe Roșoga, Ștefania Etegan* sau *Mariana Bălănescu* au încercat și ei să prezinte cît mai bine cîntecul popular oltenesc, dar imobilitatea scenică, lipsa de nuanțe și colorit vocal, sau insuficienta simțire a interpretării, ne-au reamintit că nu de mult s-au putut audia cîntăreți cu adevărat *valoroși,* tot din aceste locuri, demni urmași ai Marici Lătărețu. Așa cum grupul vocal feminin, bine instruit de *Paula Căpraru,* a interpretat cu o estetică naturală unele melodii cunoscute, ca „Radu mamii, Radule" și „Trenule mașină mică", în care s-a putut întrezări și un interesant acompaniament orchestral.

Dintre instrumentiști, am reținut în primul rînd pe tînărul naist *Petre Barbu,* care a cîntat o doină într-un mod de-a-dreptul emoționant, vibrant, cu mult suflet, instrumentul părînd la un moment dat că vorbește. Amintim, de asemeni, pe *Nicolae Pleșa,* prezentatorul unor instrumente mai rare — bîzoi (un mic cimpoi) paie și drîmbă — precum și grupul de solzari, insuficient de rodat însă ca omogenitate ritmică și acurateță.

Frumusețea dansurilor a fost mai bine ilustrată de grupul de călușari „Oltenia", puțini însă ca număr, iar celelalte formații, deși au încercat să se ridice la un nivel interpretativ corespunzător, au vădit totuși destule lipsuri, ca pași (Suita de dansuri oltenești), costume (Cooperativa „Îmbrăcămintea") sau perechi prea puține (jocurile de pe Valea Dunării).

Ne-a surprins slaba regie, în contrast cu aceea a spectacolului bihorean, ambele purtînd semnătura lui Bogdan Căuș, precum și decorul neilustrativ, neinteresant ca plastică populară. În general, doljenii ne-au obișnuit cu manifestări de o înaltă ținută artistică. Socotim de aceea, că apariția pe litoral a ansamblului „Alunelul" constituie doar un accident și vom fi sincer bucuroși a vedea repetate — cît mai curînd — frumoasele succese obținute pînă nu de mult.

„STÎNA MARAMUREȘANĂ"

Coborîți de pe Gutin pînă la mare, artiștii din ținutul de legendă al lui Dragoș, Bogdan și Pintea Viteazul, au prezentat un vechi dar autentic folclor maramureșan, cuprins în două acte și trei tablouri. Primul tablou, „Ceteră, lemnuț cu dor", a adus în scenă cîteva formații și soliști de valoare, ca *Nicolae Sabău*, care în cîntecele „Și-au zis doina" sau „Hora Fărcășelului" ne-a etalat frumoase posibilități ritmice și nuanțe cu inflexiuni vocale surprinzătoare pentru un bărbat. Tot aci am mai putut remarca și grupul vocal feminin al Casei Județene de Creație pregătit de Prof. Eleonora Sabău, cu voci bine lucrate, care au cîntat muzical și curat, lucru greu dacă ținem seama de polifonia neacompaniată și scena în aer liber. „Stîna maramureșană" a continuat cu tabloul purtînd același titlu, care explică de altfel și conținutul său. Este vorba de momentul plecării oilor la munte — cu toată suita de ritualuri — și nostalgica despărțire a ciobanilor de cei dragi care rămîn la munca cîmpului, în sat. De remarcat ca instrumente, uriașele trîmbițe (asemănătoare ca formă și sunet tulnicelor din Țara Moților care adună oamenii la dans, precum și acompaniamentele ceterașilor (tobă și vioară), care sînt mai mult ritmice, amintind vechi obiceiuri. Dansurile, ca „Tropotitul bărbătesc" sînt însoțite de cîntece, băieții luîndu-se la întrecere în aceste ocazii cu fetele micuțe dar vînjoase. Subliniind și aportul adus de cîntăreața *Mihnea Ioana*, posesoare a unui frumos glas natural, interpreta cîntecului „La stînă cînd am plecat" trebuie să apreciem ca foarte interesant acest tablou care ne-a relevat o practică veche a locuitorilor de prin aceste meleaguri, păstrată cu sfințenie de veacuri.

Ansamblul folcloric al Casei de Cultură din Vișeul de Sus, a obținut titlul de Laureat la cel de al 8-lea Concurs al Artiștilor Amatori, prezentînd în faza finală spectacolul „Anotimpuri". Aceeași lucrare a constituit al doilea act al reprezentației artiștilor maramureșeni cu ocazia căreia am putut cunoaște cele mai frecvente obiceiuri legate de viața omului, de la naștere și pînă la moarte. Fără a umbla după succese facile, regizorul și coregraful *Gavril Ghiur* a apelat la o latură mai puțin cunoscută a folclorului nostru, la filozofia populară care se desprinde din anumite ritualuri, dansuri și cîntece, înmănunchindu-le într-un libret demn de laudă. Comentatorii, urmași ai corului antic, erau formați din torcătoare (grup vocal) aflate permanent pe scenă, însăși torsul lor simbolizînd împletirea firului vieții. Nașterea, nunta maramureșană și bocetul straniu ce se poate auzi pe Valea Izei, au constituit tot atîtea prilejuri de *meditație* artistică, iar „jocul maramureșan cu refren" întrecere între fete și băieți, ni s-a părut a fi cel mai interesant moment coregrafic. „Cînd cîntă cucuveaua / Ne văsălim ca bătrînii daci, / Pădurea nu moare niciodată / Cînd cade unul din copaci", iată versurile populare care completate cu un iureș dansant au încheiat șirul anotimpurilor, arătînd optimismul rapsozilor în ceea ce privește continua prospețime a vieții.

Spectacolul artiștilor maramureșeni a demonstrat că atunci cînd există preocupări intense, căutările creatoare pot avea succes în ce privește abordarea unei tematici originale. Viața de toate zilele, împletită strîns cu obiceiurile, a fost adusă într-un mod artistic pe scenă, spectatorul putînd obține pe lîngă emoțiile estetice și date noi asupra poporului nostru, a manifestărilor sale muzicale sau coregrafice, cît și a filozofiei sale. Datorăm deci toată considerația noastră, creatorilor acestui spectacol, regizorul *Gavril Ghiur* și dirijorul *Valentin Băințan* — autorul culegerilor și aranjamentelor muzicale — și socotim în același timp, că această frumoasă pildă a dat de gîndit numeroșilor specialiști, prezenți la interesantul Festival Folcloric.

„URÎNCENII"

Neîndoielnic, gradația Festivalului de folclor a crescut neîncetat. Acest fapt a fost observat — mai cu seamă — cînd formațiile artistice din județele Vrancea, Mureș, Tulcea și Constanța, ne-au etalat virtuozități artistice demne de laudă.

Spectacolul urmașilor *Tudorei Urîncioaia* s-a bazat pe un libret care a reușit să pună în valoare arta populară din curbura Carpaților Răsăriteni. Începînd cu frumoasa prezentare și terminînd cu surpriza din final (spectatorii au fost întîmpinați la ieșirea din teatru, de dansatori și orchestră, cu „Perinița" — oaspeții și artiștii întinzînd o uriașă horă), preocupările și felul de viață al vrîncenilor au fost bine conturate de multiplele talente artistice. Am putut aprecia dintre acestea în primul rînd cîntăreții, soliști sau în grupuri vocale, bine dotați ca glas, cu prezență scenică și muzicalitate. *Maria Ionașc* s-a evidențiat în Suita de cîntece, printr-o voce cristalină și naturală de soprană, cu acurateță. Susținînd un întreg tablou — cam idilic, ce e drept — ea a fost bine secondată de formația de 25 fluieraș și clopoței a Căminului Cultural din Paltin, beneficiind și de un aranjament muzical adecvat datorat *prof. D. D. Stancu.* Ne amintim, de asemeni, cu plăcere, de soprana *Aneta Grosu,* foarte degajată în cîntecele „Așa-s fetele-n Moldova" și „Hai veniți, flăcăi, la joc", uitînd însă — din păcate — că muzica are și nuanțe. Calități asemănătoare au demonstrat și *Ion Țeglaș* — mai ales în strigături, — împreună cu *Adriana Cotea,* ambii posedă și o bună dicțiune, însă distonează, deși orchestra — condusă cu pricepere de *M. Crețu* — a acompaniat și intonat foarte curat. Am mai notat și aportul muzical adus de grupul vocal al Casei de Cultură din Focșani, instruit de *prof. Alexandru Macedon,* mai ales în lucrarea polifonică „Toate fetele se duc".

Dintre instrumentiști, s-a detașat solistul din fluier *Ioniță Coroiu,* în „Horă și Burdui". Așteptată cu interes, formația de buciumași a Căminului Cultural din Spulber a decepționat prin neomogenitate și aritmicitate. Același cămin a prezentat însă și o formație de *dansuri cu măști* „Jocul uncheșilor", dans de origină arhaică în care dansatorii cu toiege, îmbrăcați în costume de lînă și încinși cu sfori, purtînd măști de lemn, reprezintă ceata străbunilor care petrece nopțile de priveghi. Și celelalte echipe din Focșani, Jitia, dar mai ales Valea Sării, au fost destul de omogene. Ultima, deși nu a fost prea numeroasă (8 perechi) a reușit un „Alunelu" și „Trei păzește" de zile mari.

Regizorul și conducătorul muzical *Liviu Braica* a avut la îndemînă un fir care a mers de-a-lungul întregului libret. Acest fir l-a constituit *apa,* prin izvoare și fîntîni, *simbol al vieții.* Apa lină, dar viguroasă, a obiceiurilor și credințelor care l-au oțelit pe Ștefan cel Mare și a răzbătut prin veacuri pînă în zilele noastre, vrîncenii reușind să le prezinte într-un adevărat *spectacol,* poate cel mai *unitar* din Festival.

„MUREȘENII"

„La Masa Belșugului" a fost titlul și tema manifestării artiștilor amatori din județul Mureș. Cîntecele și jocurile românești și maghiare au fost redate viu și curgător, ele reușind să întregească cunoașterea artei și obiceiurilor naționalităților conlocuitoare. Fundalul l-a constituit o masă care se îmbelșuga mereu, cu noi și noi bucate depuse după fiecare cîntec sau joc. În stînga ei, un mic grup de șezătoare s-a înmulțit tot timpul, în final prinzîndu-se într-un „dans al frăției" care în jurul *mesei belșugului* simboliza bună starea și prosperitatea. Tematica a fost deci adecvată și interesantă ; mijloacele artistice prin care ea a fost redată, au avut scăderi dar și calități. De pildă, formația de fluierași din Hodac a cîntat destul de aritmic, iar dansurile de pe Mureșul de Sus, nu s-au omogenizat cu acompaniamentul orchestral. La fel, tenorul *Vasile Conțiu* nu a avut o participare sufletească și a distonat în „Dorul mîndrii de n-ar fi", ca și *Maria Pintea*, din Sighișoara, posesoarea unei voci plate, fără joc scenic, cu un ritm îndoielnic. În schimb, grupul vocal de fete din Răstolița, cîntînd fără acompaniament — pe 2 voci — a dovedit reale însușiri muzicale, mai ales în „Auzit-am o minciună", asemeni virtuozului taragotist *Petru Prodan*. Menționăm și pe tenorul *Gheorghe Mureșan*, care a demonstrat o bună tehnică a respirației pe multiplele înfloriturі și accente ale cîntecului „Frunză verde trei bujori", dar i-am recomanda să renunțe la unele artificii scenice și să manifeste o preocupare mai evidentă în ceea ce privește intonația. Cea mai bună solistă a fost — de departe — Iszáck Irina, muncitoare din Tg.-Mureș, cu un glas de calitate, tînăr și natural, cu o sobrietate și trăire artistică interioară evidentă.

Dansurile ne-au fost înfățișate într-un mod acceptabil de trei perechi de soți, „Învîrtita din cîmpie", în care femeile cu catrințele lor, au constituit vioara întîia. Foarte omogeni și tehnici ni s-au părut cei 7 băieți din Chimitelnic, care au prezentat originalele *ponturi* din Cîmpia Mureșului. Am mai putut evidenția și interesantul *dans cu sticle*, de pe Valea Nirajului, dificil nu atît datorită mișcărilor cît mai ales sticlelor de pe cap și cîntecelor din timpul jocului. Dar cel mai complet dans ni s-a părut a fi momentul muzical-coregrafic „Cununa spicului de grîu", susținut de ansamblul folcloric din Rușii Munți, laureat la cel de al VIII-lea concurs.

Regia semnată de Hunadi András, a reușit să găsească mijloace propice ca ieșirile și intrările în scenă să fie firești (fapt negativ — din păcate — la majoritatea celorlalte specacole), decorurile — Bandi Deszö — și coregrafia de ansamblu — Horváth Margareta — întregind fericit această frumoasă manifestare.

DOBROGENII

O tematică asemănătoare — nedeclarată de vre-un titlu, dar și mai variată, au avut-o artiștii din județele Tulcea și Constanța, reuniți sub egida artei dobrogene. De la început, trebuie să spunem că interesul major și enorma afluență de public, au fost bine răsplătite de cei aproape 160 de soliști, dansatori și instrumentiști, conduși de mîna pricepută a regizorului *Nicky Popescu*, bine acompaniați și îndrumați muzical de *Gheorghe Parnica*, șeful orchestrei populare *Brîulețul*, pe care l-am admirat de altfel pentru buna cunoaștere a ritmurilor diverse și dificile, ale eclectismului muzical dobrogean. Obiceiurile ca *Lăzărelul* și *Cucii* (de primăvară), *Moșoii* (dans cu măști), sau *Udatul mireselor* (Cernavodă) ; țibulcarii din Lunca (țibulcul — violoncel în miniatură cu sunet de violă) cu bătrînul *Călin Neacșu* — 71 ani — care dansează ca un adevărat flăcău, cu toate figurile de îngenuncheri, salturi, pași etc. ; momentul muzical-coregrafic tătar, cu mențiune pentru cîntăreții *Nurmambet Kadrié* și *Muzafer Habid*, sau cel identic macedo-român în care am putut audia o polifonie modală de o rară acurateță (pe *cvintă* și *septimă mică* adăogată) ; minunatele dansuri dobrogene din care nu a lipsit *călușul dobrogean*, (mai lent ca cel oltenesc) cu tradiționalul său *mut ;* toate la un loc au reușit să redea, exemplar, multinaționala familie a pămînturilor Măcinului și Deltei, preocupările, colindele, muzica și dansul specific fiecăreia, pitoreștile și diversele costume. A fost un final demn de un asemenea festival, care a izbutit să ilustreze splendid și convingător artistic, căldura sufletească, omenia și preocupările, unitatea poporului nostru.

*

Cea de a V-a ediție a Festivalului de folclor pe litoral s-a încheiat. Se cuvine a face cîteva considerațiuni de ordin organizatoric.

Spectacolele au fost fixate pentru orele 20. Puține au început însă mai devreme de 20,30, unele chiar și mai tîrziu. Cîteva dintre ele s-au desfășurat pe ploaie (Eforie Nord), majoritatea spectatorilor rămînînd totuși prezenți în grădinile teatrelor de vară. Fiecare ansamblu județean a prezentat o singură manifestare într-o localitate. Trebuie găsită o formulă, pentru viitor, ca spectatorii să poată aprecia în bune condiții eforturile făcute de artiștii amatori, eventual prin suspendarea deplasării ansamblului în localitatea imediat următoare, și a repetării spectacolului în caz de timp nefavorabil. *Lumina* a lăsat de dorit, în multe împrejurări, reflectoarele nefuncționînd, spectacolul continuînd la lumina torțelor confecționate din ziare sau alte mijloace improvizate. Dacă ar fi existat măcar două grupuri electrogene pentru tot litoralul n-am fi asistat la justificata nemulțumire a spectatorilor, văduviți și de cele prezentate de artiști și de costul — destul de piperat — al biletelor de intrare. *Deschiderea, adîncimea, înălțimea și culisele scenelor* nu sînt egale. Regizorii nu au rezolvat din timp acest amănunt — de loc neglijabil — și unele ansambluri au avut de suferit din această cauză. La îndrumarea tehnică anterioară montării spectacolelor, trebuie precizate caracteristicile fiecărei scene de pe litoral, pentru ca îndrumătorii formațiilor să-și poată lua măsurile ce se impun. Este încă defectuoasă *prezentarea spectacolelor*, costumele nepotrivite pentru scenă ale prezentatorilor și popularizarea festivalului de către O.N.T.-Carpați.

*

Dincolo de toate acestea, trebuie să afirmăm că festivalul anual de folclor constituie un bun și eficient mijloc de propagare și afirmare a artei și obiceiurilor milenare ale poporului nostru. Succesul — mereu în creștere — de care se bucură, reclamă preocupări pentru organizarea unui *festival internațional de folclor*, fapt obișnuit în alte țări, în care patria noastră va fi — sigur — bine reprezentată, de strălucitoarele talente ale cîntecului, jocului, obiceiului și portului românesc.

CLAUDIU NEGULESCU

Muzica pe litoral

Repertoriul Teatrului muzical din Constanța în perioadă de vară, în plin sezon, se rezumă la aceleași cunoscute, cîntate și răscîntate opere Madame Butterfly, Boema, Rigoletto și Carmen, toate avînd finaluri triste sau chiar tragice. Ori, spectatorii veniți la odihnă în loc să se distreze, să-și descrețească fruntile sau măcar să vadă un spectacol nou, pleacă de la operă cu ochii înlăcrimați. Și apoi acest redus repertoriu este interpretat mereu cam de aceiași artiști care deseori sînt obosiți.

Am cunoscut cîntăreți valoroși, dar cei mai mulți au nevoie de continuarea studiilor, îmbunătățirea dicțiunii și a frazării. Această necesitate se pare că nu intră în preocupările conducerii instituției. Teatrul Muzical nu mare are un profesor de canto atît de necesar îmbunătățirii continue a calităților profesionale ale cîntăreților. Sosiți în grabă cu autobuzul cu puțin timp înainte de începerea spectacolului, în diverse teatre de pe litoral, cei mai mulți dintre artiști nu mai au timpul necesar pentru „încălzirea" vocii, cu cîteva exerciții și vocalize și intră în scenă fără prepararea prealabilă obligatorie, ceea ce dăunează sănătății vocii.

Preocuparea conducerii Teatrului Muzical pentru înnoirea repertoriului s-a manifestat în luna iunie, cînd a avut loc „premiera" operei Carmen iar cu privire la repertoriul creației originale de operă și operetă românească a avut loc la începutul primului semestru premiera operetei „Nimfa litoralului" de Viorel Doboș, care, din păcate, pentru unele „deficiențe" ale libretului a fost scoasă de pe afiș. Deci : la repertoriul sărac și șablon se mai adaugă și lipsa oricărei creații românești de operă sau operetă.

Într-un simpatic teatru de vară în preajma mării, înconjurat de bogate plantații, secția de operă a Teatrului Muzical a prezentat opera *„Madame Butterfly"* de *Giacomo Puccini*, în regia artistică a lui Gheorghe Bărbulescu.

Dintru început mărturisim surpriza plăcută ce ne-a făcut tînăra soprană *Gabriela Țigănașu-Popescu* în rolul Cio-cio-san. O voce de calitate, cu un ambitus mare, de o strălucire și penetranță puțin obișnuite, omogenă în toate registrele cu posibilități de suplețe, o frază inteligentă la care se adaugă tinerețea și gingășia prezenței scenice. În restul distribuției am apreciat pe *Richard Deutsch*, cu voce puternică de tenor spinto bine timbrată (oarecum obosită în registrul grav și necesitînd puțin „pusseu" în realizarea acutelor) care a întruchipat cu experiență pe Pinkerton. În rolul consulului Sharples, baritonul *Elizeu Simulescu* ne-a delectat cu vocea sa caldă, rotundă, călită la școala de Bel-canto a lui Costescu-Duca, emisă fără efort și cu un joc de scenă convingător și natural. Cu voci bune și bine îndrumați în mișcarea scenică, specific japoneză, s-au prezentat *Ion Ciobanu* (incisiv în rolul unchiului Bonzo) și *Vasile Pascal* (cu suficientă suplețe în Goro). În celelalte roluri au fost distribuiți : *Margareta Tomazian* (Suzuki), *Const. Jurașcu* (Yamadori), *George Ionescu* (Comisarul), *Coriolan Bărbat* (ofițerul stării civile) și *Gabriel Tănase* (un copil cuminte și drăgălaș).

Corul pregătit de *Boris Cobasnian* a relevat unele voci frumoase dar transmisia prin microfoane și difuzoare, foarte dectuoasă și inegală, nu a permis o omogenizare și o dozare a nuanțelor. Amplificarea mecanică a vocilor și a orchestrei a dăunat mult acurateții spectacolului. Eforturile vădite ale tînărului dirijor *Silviu Panțiru* nu au putut evita unele decalaje ale orchestrei care, în momentele de mezzoforte și piano a avut realizări demne de subliniat. Scenografia (Nicolae Lebas) a fost redusă la un decor foarte simplu adaptabil spectacolelor în aer liber.

În minunatul teatru de vară de la Mamaia, mîngîiat de briza binefăcătoare a mării, înzestrat cu o tehnică de scenă modernă, cu o bună acustică naturală și vizibilitate excelentă, am asistat la spectacolul cu opereta „Liliacul", a lui Johann Strauss. Regia maestrului Jean Rînzescu a reeditat (respectînd proporțiile) spectacolului din București, care la rîndu-i urmează o veche tradiție și utilizează o versiune românească al cărui autor nici măcar nu se mai cunoaște. Vom menționa distribuția în ordinea din program : Eisenstein a fost întruchipat cu mult aplomb, dar cu oarecare lipsă de vioiciune scenică de *Richard Deutsch*, care s-a dăruit rolului cu sinceritate și risipă de voce, în special în registrul înalt. Rozalinda a fost interpretată de o tînără debutantă *Romfilia Radu*, care, deși posedă unele elemente de bază (voce cu acute puternice, dar deschise, siluetă, dicțiune) dar, prin lipsa unei tehnici vocale adecvată acestui rol de soprană lirică și coloratură, ca și a unor complexe însușiri de expresie, nu a corespuns pe deplin. Aria de bravură din actul II nici măcar nu a fost cîntată. În Frank, directorul închisorii *Sofronie Cadariu* cu voce generoasă de bas (atenție la pasaj și registrul înalt !) și-a trăit din plin rolul de chefliu, bine dispus. În Orlovski, mezzo soprana *Bucura Iordăchescu* a depus o muncă lăudabilă pentru a prezenta în travesti pe tînărul prinț, cu o ținută de noblețe ratată. Pe cîntărețul Alfred l-a interpretat tenorul *Iuliu Pușcașu* care posedă o voce frumoasă, timbrată și cu posibilități de viitor dar care trebuie mult lucrată pentru a realiza nuanțe de intensitate și culori, strict necesare expresiei artistice. În Dr. Falke (Liliacul), Figaro-ul spectacolului, baritonul liric *Elizeu Simulescu* a cîntat și antrenat prin jocul său scenic și pe ceilalți interpreți. El a debitat proza cu autoritate și dezinvoltura unui actor experimentat. Am mai admirat interpretarea remarcabilă a unei vechi cunoștințe din lumea scenelor lirice în persoana sopranei *Iacobina Vlad*. Artista a conturat cu suficientă plasticitate dificilul personaj al subretei Adela, prin prospețimea jocului de scenă, prin mimică și dans. A știut să evite „efectele" ieftine ale acutelor și supraacutelor. În Frosch, gardianul închisorii, publicul a apreciat talentul de comic al tînărului *Nae Ivănescu*, talent care trebuie dezvoltat cu grijă pentru a nu cădea în caricatură sau grotesc. *Dinu Teodorescu* a înfățișat pe bîlbîitul avocat Blind, exagerîndu-i ticul nervos al mișcării din cap și umăr, obținînd prin acest mijloc succes de public.

Orchestra foarte redusă ca număr, cu instrumentiști de valori deosebite a răspuns, în general, baghetei autoritare și energice a dirijorului *Constantin Daminescu*, fără a putea atinge totdeauna puritatea mozartiană sau rossiniană a paginilor lui Strauss.

Corul, deşi finalizat cu competenţă de *Boris Cobasnian*, fiind împrăştiat pe o scenă foarte mare, nu a putut da randamentul aşeptat iar *baletul* (coregrafia Mireille Savopol-Oprescu), cuprinzînd şi unele elemente necorespunzătoare a plăcut numai în formaţiile reduse (cvartetul de băieţi şi o fată şi în trio-ul comic). A deziluzionat, prin lipsa de sincronizare şi omogenitate, în scena „şoriceilor".

*

* *

În încăpătoarea Sală a Sporturilor din Constanţa aproape 3 000 de persoane au aplaudat frenetic, au cîntat la concertul dat de belgiana Kalinka şi cehoslovacul Laufer, laureaţii Cerbului de bronz şi de argint ai Concursului de muzică uşoară de la Braşov.

Trebuie să arătăm de la început deosebirea aproape fundamentală a manifestării artistice a celor doi dotaţi cîntăreţi realizată la Braşov, unde au avut o ţinută mai sobră şi prezentarea concertului de la Constanţa. Acum, fiecare artist a cîntat fără întrerupere cîte o oră, un repertoriu în diverse limbi (cu preponderenţă în engleză şi franceză) extrem de variat în care *noul* în creaţia acestor doi aşi ai muzicii uşoare este *virtuozitatea* în ritm, mişcare, gestică, dans şi chiar acrobaţie ; diversitatea de stiluri (de la duioşie şi ingenuitate la comic şi tragic) ; puterea de a comunica nemijlocit publicului emoţiile artistice trăite cu o intensitate vulcanică şi a-l antrena să cînte şi chiar să schiţeze mişcările dansurilor moderne, împreună cu ei ; meticulozitatea cu care este pusă la punct orice creaţie şi legătură organică cu cvartetul instrumental (o chitară solo, una de acompaniament, o baterie şi un pian). Amplificată la maximum, această formaţie a cîntat supărător de forte.

*

Este necesar ca Teatrul muzical din Constanţa, depăşit azi de iureşul impetuos al dezvoltării muzicii din ţara noastră, să fie îndrumat şi ajutat, pentru a corespunde importanţei şi înfloririi continue a acestui municipiu şi a întregului litoral.

Pentru aceasta, orchestra teatrului trebuie mărită pînă la nivelul unei formaţii simfonice care să poată da periodic concerte simfonice.

Din mijlocul acestei orchestre trebuie să ia fiinţă o formaţie permanentă de muzică de cameră, iar soliştii instrumentişti şi soliştii vocali, să organizeze în mod regulat recitale.

Cadrele de solişti vocali ai teatrului trebue completate cu elemente valoroase, iar cele existente să fie stimulate şi sprijinite să-şi îmbunătăţească continuu calităţile profesionale. Aceleaşi cerinţe şi recomandări şi pentru elementele corului şi baletului.

Repertoriul de operă, operetă şi estradă trebuie înnoit continuu iar creaţia românească trebuie să fie o preocupare permanentă a conducerii acestui teatru.

ALEXANDRU COLFESCU

SIBIU

În ceea ce priveşte cultura muzicală, Sibiul este cunoscut ca un oraş cu vechi şi bogate tradiţii. Încă în urmă cu două secole, palatul Bruckental organiza concerte de muzică de cameră în cadrul cărora formaţia „Colegium Musicum" prezenta numeroase trio-uri şi cvartete de coarde în interpretări de ţinută. Pe de altă parte, executarea „Flautului fermecat" de Mozart în 1790, a celor două oratorii de Haydn, „Creaţiunea" şi „Anotimpurile", între anii 1800—1804, concertele susţinute de Liszt în 1846, sau mai tîrziu, în 1879 de către Brahms şi Joachim sînt alte cîteva mărturii elocvente în acest sens.

Timp de 19 ani a activat aici compozitorul înaintaş Gheorghe Dima — animatorul şi conducătorul „Reuniunii române de cîntări" şi tot la Sibiu şi-a desfăşurat activitatea folcloristul Timotei Popovici.

Pe la începutul secolului trecut sînt înfiinţate aci formaţii muzicale ca „Orchestra orăşenească", „Societatea pentru muzică" ş.a. Paralel cu activitatea concertistică a formaţiilor constituite, o mare parte a cetăţenilor oraşului, cunoscători ai cîte unui instrument sau două, înţelegeau să-şi folosească timpul liber grupîndu-se în mici formaţii camerale pentru a face muzică în familie.

Toate acestea explică astăzi în bună măsură interesul publicului sibian pentru muzică, participarea sa la diferitele manifestări muzicale ce se desfăşoară în prezent, de cele mai multe ori cu concursul unor interpreţi de prestigiu, români sau străini.

O legătură directă a vieţii muzicale de azi cu vechea tradiţie s-a făcut atunci cînd, imediat după eliberare, a fost înfiinţată Orchestra filarmonică, aceasta devenind în 1949 instituţie de stat şi prin aceasta beneficiind de toate avantajele oferite de statul nostru instituţiilor de cultură. Dacă astăzi această orchestră nu este încă o formaţie perfectă sub toate aspectele, activitatea ei mai avînd unele lacune, totuşi, ea este apreciată ca una dintre cele mai muzicale şi mai disciplinate formaţii de acest gen din ţară. Şi aceasta nu este puţin lucru. Numeroase stagiuni de concerte au oferit posibilitatea unor dirijori şi interpreţi să aprecieze unele calităţi esenţiale — proprii acestei orchestre : cîntatul în ansamblu, pasiunea pentru muzică dovedită de toţi instrumentiştii şi eforturile acestora de progres continuu, atmosfera disciplinată şi colegială în care se desfăşoară repetiţiile, citirea la prima vedere etc.

Desigur, într-un fel, toate rezultatele pozitive obţinute pînă acum se explică în bună măsură prin tradiţie. Explicaţia ar fi însă incompletă dacă nu am lua în consideraţie activitatea meritorie a lui Henry Selbing în persoana căruia recunoaştem pe dirijorul pasionat, bine pregătit profesional, cu un larg orizont de cultură muzicală şi a cărui carieră artistică, strîns legată de activitatea filarmonicii din Sibiu, s-a concretizat în numeroase acţiuni valoroase întreprinse cu această formaţie încă din 1946. În aceste acţiuni s-a simţit întotdeauna pasiunea şi devotamentul său pentru muzică. După 1949, ca urmare a condiţiilor creiate prin transformarea orchestrei simfonice din Sibiu în filarmonică de stat, aceasta a avut continuu posibilitatea să se dezvolte din punct de vedere tehnic şi interpretativ. Aceasta şi datorită dirijorului ei permanent Henry Selbing, care şi-a

cîştigat pe parcurs bine meritate aprecieri nu numai din partea orchestrei dar şi a presei străine cu ocazia turneelor pe care le-a întreprins în diferite ţări. Alături, munceşte cu pasiune şi pricepere dirijorul secund al orchestrei, Eliodor Rău.

Activitatea orchestrei se concretizează ca de obicei în concertele săptămînale, susţinute cu regularitate pe baza repertoriului stabilit pentru stagiunea curentă. (La Sibiu, concertele simfonice au loc în fiecare marţi, unul după masă şi unul seara). În plus, sînt organizate, ca mai în toate oraşele ţării ce posedă orchestră simfonică, concerte educative destinate în special tineretului. Acestea sînt de obicei simfonice iar uneori şi de cameră.

Localităţi apropiate Sibiului ca : Mediaş, Copşa Mică, Cisnădie, beneficiază de posibilitatea organizării unor concerte simfonice cu concursul orchestrei filarmonice. De asemenea, staţiunile de odihnă Govora, Călimăneşti etc. Este de semnalat, ca o activitate meritorie de frumoasă iniţiativă, ciclul concertelor de muzică de cameră organizat între 15 iulie şi 15 august în curtea Muzeului Bruckental. Sînt apreciate în mod deosebit şi concertele din ciclul „Tribuna tinerilor solişti" destinat tinerelor talente interpretative promiţătoare. Numai în stagiunea trecută s-au produs în faţa publicului în calitate de solişti 10 tineri instrumentişti.

Răsfoind lista lucrărilor înscrise în repertoriul orchestrei constatăm varietate, o gamă largă de genuri şi stiluri. De obicei repertoriul este axat în special pe lucrări clasice şi romantice din muzica universală, acestea fiind cele care atrag publicul în mod special. Se poate spune chiar că publicul din Sibiu este format în spiritul unor astfel de lucrări şi în primul rînd le preferă pe acestea. Dar, nu este mai puţin adevărat faptul că, prin programarea unor lucrări ale compozitorilor contemporani, acest public se apropie treptat de muzica mai nouă. Este cazul şi la Sibiu unde, alături de lucrări din literatura muzicală modernă au fost şi sînt programate şi un număr de lucrări ale autorilor români (George Enescu, Mihail Andricu, Mihail Jora, Sigismund Toduţă, Paul Constantinescu, Alfred Mendelsohn, Ludovic Feldman, Mircea Basarab, Cornel Ţăranu, Anatol Vieru, Teodor Grigoriu, Walter Mihai Klepper, Carmen Petra-Basacopol, Pascal Bentoiu, Doru Popovici, Ştefan Zorzor, Irina Odăgescu, Sorin Cioroiu şi, bineînţeles. Franz Xaver Dressler, ale cărui compoziţii sînt prezentate de fiecare dată în primă audiţie în oraşul de origine. Mulţi din autorii menţionaţi şi-au prezentat lucrările aci în primă audiţie absolută pe ţară.

Sibiul acordă o atenţie deosebită muzicii preclasice, poate mai mult decît oricare alt oraş. În special corul „Bach" al filarmonicii dirijat de Fr. Xaver Dressler a interpretat numeroase creaţii vocal simfonice clasice, această formaţie dovedindu-se entuziastă şi capabilă : *Mathäus — şi Johannespassion, Magnificat, Missa în si minor* de Bach, *Messias, Judas Macabeus, Samson* de Handel, *Creaţiunea* şi *Anotimpurile* de Haydn, *Recviemul* de Mozart, *Missa Solemnis* de Beethoven, *Orfeu* şi *Euridice* de Gluck, *Stabat Mater* de Pergolesi, *Recviemul german* de Brahms, *Te Deum* de Bruckner ş.a. Prin munca devotată a compozitorului şi dirijorului Fr. X. Dressler — muzician de aleasă cultură muzicală, — formaţia corală a devenit un element constitutiv al vieţii muzicale a oraşului. Membrii săi dovedesc un devotament faţă de artă cu totul ieşit din comun. Ei participă la repetiţii şi concerte în mod benevol. Este de menţionat componenţa acestui ansamblu cu oameni avînd dintre cele mai diferite profesii şi preocupări : medici, ingineri, profesori, funcţionari, elevi, tîmplari, lăcătuşi, avînd vîrste între 17 şi 80 de ani. Există şi un cor de cameră selecţionat dintre membrii corului „Bach" şi a cărei menire constă în interpretarea pieselor corale „a capella", în special din repertoriul preclasic şi clasic.

Cele arătate aici, fie şi pe scurt, atrag atenţia cititorului asupra vieţii muzicale a unuia din oraşele patriei noastre, care după cum se dovedeşte, este bogat în realizări şi mai ales în posibilităţi. Rămîne ca aceste posibilităţi să fie pe deplin folosite, şi în acest sens iniţiativele sînt întotdeauna bine venite, spre folosul şi dezvoltarea continuă a vieţii culturale de masă a Sibiului de astăzi.

LAJOS PINTER

ÎN CASA ÎN CARE S-A NĂSCUT BARTÓK

În oraşul de pe malul Arancăi, la Sînnicolaul Mare, una dintre case este împodobită cu o placă de marmoră albă, în care se află săpată, cu litere de aur, următoarea inscripţie :

„În această casă s-a născut, la 26 martie 1881, marele compozitor maghiar, Béla Bartók, care a cercetat, prelucrat şi răspîndit muzica populară maghiară şi română, contribuind astfel la înfrăţirea între poporul român şi maghiar".

Casa natală a lui Bartók a fost transformată recent într-un muzeu memorial.

Cu prilejul serbării de inaugurare — festivitate la care au participat reprezentanţi ai autorităţilor locale, oameni ai artei şi culturii, un număr mare de cetăţeni — profesorul Andrei Bernhard de la Liceul din Sînnicolaul Mare, a evocat viaţa şi opera lui Béla Bartók, subliniind contribuţia şi influenţa sa la dezvoltarea muzicii în secolul al XX-lea, la cunoaşterea şi valorificarea creaţiei populare muzicale româneşti.

Muzeul memorial cunoaşte o vie animaţie. Vizitatorii studiază cu interes manuscrisele lui Bartók (partituri şi scrisori). Sînt expuse aici lucrările sale „Béla Bartók despre folclorul românesc", „Cîntece populare româneşti", „Muzica populară a românilor din Maramureş", „Muzica populară maghiară şi a popoarelor vecine", „Melodii populare sîrbo-croate" şi multe altele. Lîngă ele se află şi scrisoarea lui Bartók, adresată lui Ion Buşiţia, în limba română.

Fotografii îl surprind la Institutul de Folclor din Bucureşti, în anul 1934, printre ţărani la culesul cîntecelor populare, cu cvartetul Waldbauer în anul 1935 etc.

Despre renumele său şi despre succesele internaţionale vorbesc afişele concertelor sale din München, Frankfurt ş.a...

De asemenea, muzeul memorial este împodobit cu bustul lui Bartók, creaţia sculptorului Alexandru Fuchs, precum şi cu două basoreliefuri.

L. DUNAJECZ

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

În cadrul turneului făcut în luna iulie în R. F. S. Iugoslavia, Baletul Operei Române a prezentat, la tradiționalul Festival Internațional de vară de la Ljubliana, spectacolul românesc de balet „Prinț și cerșetor" (muzica : Laurențiu Profeta ; regia și coregrafia : Oleg Danovschi ; decoruri și costume : Paula Brîncoveanu).

Spectacolul a fost primit cu deosebit interes atît de public cît și de critica de specialitate. Maestrul de balet Jeras Metod și-a exprimat dorința de a monta pe scena Operei din Ljubliana baletul „Prinț și cerșetor".

Iată cîteva extrase din cronicile publicate de presa slovenă :

— Ziarul VEČER din 1 august 1968, sub semnătura criticului Bogdan Učakar :

„...Oaspeții români ne-au mai prezentat baletul autohton „Prinț și cerșetor" (fără îndoială cu mari perspective în repertoriul mondial contemporan !), după toate aparențele, o operă foarte însemnată care formează obiectul unui spectacol de o seară întreagă, a cărui muzică este scrisă de compozitorul român Laurențiu Profeta".

După ce se referă la conținutul povestirii lui Mark Twain care stă la baza libretului, criticul iugoslav continuă :

„Atmosfera povestirii lui Mark Twain, frumusețea ei tulburătoare cu semnificațiile de critică socială și astăzi actuale, au fost bine oglindite în muzica compozitorului Profeta.

Baletul înfățișează întreaga povestire în 10 tablouri care constituie fiecare, datorită în special realizării coregrafice, o unitate bine definită.

Muzica baletului este contemporană, colorată, incluzînd unele ecouri stravinskiene și impresioniste.

Mi se pare excelent realizată introducerea sonorităților arhaice, corespunzătoare epocei elisabetane, într-o expresie muzicală contemporană.

Fiecare tablou este realizat regizoral, scenic și coregrafic cu o plinătate pe care de altfel în baletele de pînă acum n-am mai întîlnit-o.

Scena din cîrciumă, cea din tîrg, scena la oglindă sau galeria tablourilor, scena din temniță și altele, sînt în mic adevărate capodopere.

Mai ales scena galeriei tablourilor strălucește cu o forță rembrandtiană, în jocul ei de umbre și lumini. Scenele din palatul regal reprezintă caricaturi rafinate ale eleganței de curte.

„Oaspeții din București ne-au prezentat un balet și o cultură scenică realizate la un nivel atît de ridicat încît nu-i vom putea uita ușor. Baletul „Prinț și cerșetor" este înainte de toate puternic angajat în contemporaneitate, conținutul său istoric incluzînd și sedimente din viața noastră de toate zilele, o viziune critică de pe pozițiile actualității.

E greu să dăm întîietate vreunuia dintre dansatori căci întreg ansamblul a contribuit din plin la realizarea spectacolului. Totuși vom menționa ca excelenți pe Luminița Dumitrescu în rolul lui Tom Canty și Edward Tudor, de asemenea, Adrian Gheorghiu în rolul tatălui și Gh. Căciuleanu în rolul regelui. Excelent, artiștii români !"

— Ziarul DNEVNIK din 17 iulie 1968, sub semnătura criticului Maja Levstik : după ce face o caracterizare a conținutului baletului și romanului din care a fost inspirat, criticul continuă :

„Această seară a fost pentru noi un eveniment și prin meritele coregrafului și regizorului Oleg Danovschi care a știut să realizeze în mod foarte inteligent o acțiune teatral-dinamică plină de inventivitate coregrafică și scenică.

Atît soliștii cît și întregul ansamblu au creat în cadrul acestui balet imagini atît de interesante încît sînt mulți dansatorii care ar putea să-i invidieze pentru creația lor artistică.

Această realizare nu este întîmplătoare ci rezultatul perseverenței și al unei mari dorințe de a-și dezvolta expresivitatea, manifestată de fiecare membru al corpului de balet".

S. N.

*
* *

Prezențele artiștilor români Nicolae Herlea în rolul lui Figaro din „Bărbierul din Sevilla", Lucia Stănescu în rolul titular din „Aida" și Vasile Martinoiu în rolurile Figaro și contele Luna din „Bărbierul din Sevilla", respectiv „Trubadurul", pe scena Operei din Budapesta, sînt comentate deosebit de elogios în presa maghiară.

Citățm din cronicile revistei „Film-szinhaz-muzsika" („Film-teatru-muzică") din Budapesta :

„Nicolae Herlea — posesorul uneia dintre cele mai frumoase voci de bariton ale zilelor noastre — și-a cîștigat un bun renume deja și la noi, în rolul lui Posa, la Seghedin. A interpretat acum la Operă rolul lui Figaro — din „Bărbierul din Sevilla" — dotat cu excelente calități actoricești și cu o voce care ne aduce aminte marea epocă a „cîntului frumos". Herlea este un formidabil artist, cîntăreț, binecuvîntat cu un talent extraordinar : va trebui să profităm de primul prilej, pentru a-l invita din nou în Ungaria"... „Lucia Stănescu este o cîntăreață excelentă, pe care o vom asculta și altădată cu plăcere, creația dînsei a îmbogățit spectacolul cu un nou colorit, imprimîndu-i o deosebită calitate"... „Musafirul român, baritonul Vasile Martinoiu, a cîntat — cu un strălucit succes — rolul lui Figaro din „Bărbierul din Sevilla". Tînărul cîntăreț formidabil a depășit însă și acest succes, atunci cînd a interpretat rolul contelui Luna din „Trubadurul".

L. D.

*
* *

Toma Vesmaș, proaspăt absolvent al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" (Clasa de pian a profesorului Ovidiu Drimba), a urmat în vara anului acesta cursul de perfecționare al profesoarei Yvonne Lefebure ținut la St. Germain-en-Laye, orașul natal al lui Debussy, de la a cărui moarte s-a împlinit, cum se știe, o jumătate de veac. Cu prilejul comemorării compozitorului, municipalitatea a instituit un concurs de pian la care Toma Vesmaș a obținut Premiul al II-lea. I s-a înmînat o diplomă de onoare și o medalie de aur cu numele său.

Ulterior, participînd la Concursul internațional de pian de la Lenzerheide din Elveția, Toma Vesmaș a obținut Premiul I.

Cronica discului

OPERA

Întreprinderea de a înregistra integral o operă este, desigur, mai dificilă decît aceea de a realiza un disc cu lucrări de mai mică anvergură — și aceasta datorită dimensiunilor, aparatului vocal-orchestral, greutății de a găsi timpul liber comun al tuturor interpreților. Totuși cu regularitate, Electrecord pune în circulație opere integrale, în condiții remarcabile. Un eveniment de prim ordin îl reprezintă apariția capodoperei lui Paul Constantinescu, opera comică O noapte furtunoasă *(ECE — 0276). Mapa, deosebit de elegantă, conține textul în limbile română, franceză, germană și rusă (din păcate nu aflăm cui se datorează traducerile), desene de Jiquidi și un pertinent și ispirat studiu introductiv semnat de Anatol Vieru. Înregistrarea, preluată de la Radioteleviziunea Română, este realizată în 1954 și cu toate că mijloacele tehnice de atunci sînt inferioare celor de azi, calitatea tehnică este optimă. Conducătorul muzical este Constantin Silvestri, dirijor plin de fantezie și umor, care a intuit și redat perfect spiritul caragialesc de minune găsit pe plan muzical de Paul Constantinescu. Echipa de interpreți — cea de atunci, evident — cuprinde pe Barbu Dumitrescu, Silviu Gurău, Constantin Niculescu, Nela Dimitriu, Valentin Teodorian, Thea Rămurescu, Iolanda Mărculescu, Orchestra Radio. Prezența artistică a fiecăruia este pregnantă și savuroasă și-ți imaginezi lesne acțiunea scenică. Discul se ascultă cu o neîndoelnică plăcere, sporită de calitatea execuției; laolaltă cu* Oedip *de Enescu constituie contribuția casei de discuri „Electrecord" la răspîndirea, în țară și peste hotare, a monumentelor artei lirice românești dintre cele 2 războaie; pentru a fi complet meritul său, ne rămîne dator cu* Năpasta *de Sabin Drăgoi.*

Din literatura universală, Electrecord a scos recent și dipticul Cavaleria rusticană *de Mascagni și* Paiațe *de Leoncavallo (trei discuri ECE — 0277, 0278, 0279). Condițiile de prezentare sînt excelente — mapă, broșură — iar interpreții sînt cei mai buni care se pot găsi. Dirijorul Mircea Popa, al cărui simț al stilului operează cu eficiență în cîmpul muzicii italiene, a realizat ritmul exact, echilibrat, fără exagerări și explozii care ar fi justificate de apartenența lucrărilor la curentul verist. În* Paiațe *redimensionează performanțele de pe scenele Operei Române și ale altor mari teatre lirice din lume Arta Florescu, Nicolae Herlea, Cornel Stavru, Valentin Teodorian, Ladislau Konya; în* Cavalleria rusticana, *pe lîngă Cornel Stavru, David Ohanesian trei nume mai noi (deja cunoscute și consacrate de scenă dar nu încă și pe disc): Marina Krilovici, Viorica Cortez-Guguianu și Milka Nistor. De subliniat textul prezentării (Edgar Elian), redactarea (Radu Căplescu), sunetul (Ing. Ben Bernfeld), grafica (arh. Ion Oroveanu).*

RECITALURI

În vremea din urmă, Electrecord a scos încă trei discuri dedicate, fiecare, cîte unui interpret — cîntăreț. Aceste medalioane sonore sînt cît se poate de utile, ele oferind, reunite, unele dintre cele mai reușite interpretări ale respectivilor artiști, adevărate și elocvente portrete artistice. Unul dintre aceste discuri-medalion este închinat unuia dintre cei mai mari tenori români din trecut — Traian Grozăvescu (ECD 1160). Sînt, de la sine înțeles, înregistrări recondiționate, alterate de imperfecțiunea tehnicii de acum peste 40 de ani. Poate că și stilul ni se poate părea ușor desuet, astăzi fiind amatori de mai multă sobrietate în expresie; forța vocii este însă incontestabilă și, auzindu-l, rememorezi fără voie datele unei strălucite și mult prea scurte cariere internaționale. Din acest disc, Grozăvescu se recomandă ca un interpret vocal autentic (revin; în stilul vremii sale), prin fragmente din opere de Mozart, Wagner, Bizet, Puccini, Verdi, Leoncavallo, cîntate în limba germană (a fost consacrat de publicul vienez).

Teodora Lucaciu, admirabilă cîntăreață și tragediană, este protagonista altui disc (ECE 0316), care conține muzică franceză (Gounod, Massenet) și italiană (Verdi, Puccini) — doar un sector din cîmpul stilistic mult mai larg în care această veritabilă artistă excelează. Puritatea intonației, intuiția stilului, sentimentul dramatic își dau mîna în interpretarea Teodorei Lucaciu, bine servită de acompaniamentul exact al Orchestrei Cinematografiei, dirijată de Paul Popescu. Nicolae Florei, una dintre cele mai frumoase voci de bas pe care le avem, lansat cu succes în viața muzicală românească și solicitat tot mai frecvent pe mari scene ale lumii, este prezent în producția Electrecord cu un disc cu arii (ECD 1167). Generozitatea vocii sale, egală pe toate registrele, este pusă în valoare în aria din Ivan Susanin, *simțul umorului în cea (celebră, a calomniei) din* Bărbierul din Sevilla, *stilul dramatic în aria din* Don Carlos *(Filip al II-lea este unul dintre rolurile sale de mare succes). În două monologuri din* Maeștrii Cîntăreți *de Wagner, Florei își dezvăluie de asemenea potențele vocale și general interpretative. Toate aceste discuri „de interpret" sînt lăudabile prin calitatea captării sonore și a tehnicii de redare.*

PETRE CODREANU

Recenzii

MAURICE RAVEL, CLAUDE DEBUSSY ȘI GABRIEL FAURÉ DE ROMEO ALEXANDRESCU

Cît de importante sînt monografiile dedicate unor mari creatori, — compozitori sau interpreți muzicali, — o dovedește practica: în ele, amatorul de muzică găsește îndrumările necesare stabilirii unor prime contacte cu personalitatea și opera respectivului creator; tot din ele, muzicologul extrage datele, punctele de reper, considerațiile și caracterizările de care are nevoie în activitatea sa; aceste monografii constituie, în sfîrșit, prime trepte care duc la realizarea sintezelor stilistice și estetice asupra unor epoci și curente muzicale.

Muzicologia românească se poate mîndri, în ultimii ani, cu lansarea pe piață a unei importante serii de asemenea monografii, de dimensiuni și concepții variate, de valori — trebuie să o mărturisim — inegale, însă capabile, în totalitatea lor, de a umple un gol care a existat pînă nu de mult. Numărul respectabil la care s-a ajuns pînă acum ne îndeamnă poate la o clipă de reflec-

tare — analitică și critică — asupra drumului parcurs. Fiindcă și în acest domeniu, ca în toate celelalte aparținînd vieții noastre culturale, conturarea și consolidarea unei concepții și a unui stil care — fără a fi tributare unor modele străine — să reprezinte trăsăturile fundamentale ale unei muzicologii românești (chiar dacă se referă la creatori străini), care să reflecte, cu alte cuvinte, o anume personalitate națională, sînt — credem — nu numai posibile, dar absolut necesare.

Mi-am permis această lungă introducere — pentru care îmi cer scuze față de cititor —, în dorința de a expune din capul locului unghiul de vedere prin care aș dori să consider cele trei lucrări ale lui Romeo Alexandrescu, la etapa actuală de dezvoltare a muzicologiei românești.

Cronologic vorbind, cele trei cărți dedicate compozitorilor francezi Ravel, Debussy și Fauré sînt primele lucrări de o asemenea amploare apărute în țara noastră. E lesne deci de înțeles însemnătatea și utilitatea lor în viața noastră muzicală, — cu atît mai mult cu cît apariția acestor compozitori în concerte nu se bucură de aceeași frecvență ca aceea a marilor clasici și romantici, iar înțelegerea lucrărilor lor necesită o minimă pregătire muzicală.

Conferirea sarcinii de a realiza aceste monografii lui Romeo Alexandrescu a fost bine gîndită, ținînd seama de faptul că, datorită formării sale muzicale în capitala Franței în perioada de înflorire maximă a școlii franceze din primele decenii ale secolului nostru, muzicianul manifestă afinități spirituale deosebite față de această școală și marii ei reprezentanți. Pe unii dintre ei a avut, de altfel, prilejul de a-i cunoaște direct, venind în contact cu ei atît în Franța, cît și în țară. Iar în îndelungata sa experiență muzicală, creația acestor compozitori a constituit obiectul unei cunoașteri aprofundate. Acestea sînt desigur elemente de bază de primă importanță pentru realizarea unei asemenea inițiative.

Pe de altă parte, literatura muzicologică franceză oferă un bogat material documentar, de certă valoare, referitor la viața și opera acestor mari creatori, — material care a fost studiat și folosit substanțial și în mod creator de autorul monografiilor.

Astfel, autorul îmbină cele două elemente — experiența personală și literatura muzicologică franceză —, înclinînd poate către utilizarea celui de al doilea nu numai pentru extragerea unor date și puncte de reper de primă necesitate, ci în însăși concepția și stilul lucrărilor.

Cercetînd datele de apariție a cărților, (Ravel — 1964, Debussy — 1967, Fauré 1968), reiese faptul că ordinea cronologică nu a fost respectată (aceasta este desigur și o problemă care privește Editura Muzicală —, ceeace micșorează oarecum posibilitatea de a se crea o unitate între cele trei monografii, prin urmărirea filiației care există între compozitorii respectivi și arătarea măsurii în care fiecare dintre ei a adus noul și personalul față de precedenți. Se micșorează de asemeni posibilitatea de a se urmări evolutiv o perioadă de o deosebită însemnătate din muzica franceză, sub forma unei lucrări muzicologice ample și unitare care să prezinte realmente trăsăturile unei triologii. Eforturile pe care autorul le-a făcut totuși de a explica aceste filiații, reușesc să atenueze golul creat de succesiunea necronologică a lucrărilor.

Trecînd la considerarea fiecărei cărți în parte, am fost plăcut impresionați de organizarea interioară a lor. Cele trei monografii urmăresc clasicul plan al distribuirii materialului în două mari părți : biografia compozitorului cu urmărirea evoluției personalității sale umane și artistice, și caracterizarea operei, subîmpărțită la rîndul ei în capitole închinate genurilor și lucrărilor în parte. Din acest punct de vedere, realizarea lui Romeo Alexandrescu în ceeace privește apropierea cititorului de firea și concepțiile artistice ale fiecărui compozitor prezentat este meritorie. Înarmat cu aceste prime date menite să-l familiarizeze cu omul, cititorului îi este mai lesne să pătrundă în lumea gîndirii sale muzicale, nu întotdeauna dintre cele mai simple și accesibile — după cum am mai spus —, la un prim contact cu ea. Iar creația este prezentată, la rîndul ei, de la simplu la complex, înlesnind de asemenea, prin această organizare, înțelegerea ei. După cum afirmă autorul monografiilor, lucrările muzicale nu sînt supuse unei stricte analize muzicologice, mai puțin apropiate cititorului căruia i se adresează, neavertizat în acest domeniu ; ele sînt privite descriptiv, extrăgîndu-se caracterele lor fundamentale de conținut și scriitură. Citatele tematice care apar în cartea despre Ravel și în mai mică măsură în cea despre Debussy, sînt abandonate cu totul în monografia închinată lui Fauré. Acest descriptivism nu excelează însă întotdeauna printr-o claritate și o atingere directă a problemelor esențiale, care să-l ajute pe cititor să înțeleagă și să rețină cu ușurință trăsăturile fundamentale ale fiecărei lucrări ; de multe ori, autorul se pierde într-o literaturizare încărcată cu prolixități ce nu au darul de a reține atenția trează.

Foarte reușite sînt, în schimb, considerațiile închinate cîte unui gen muzical, la începutul capitolului dedicat temei respective, precum și caracterizările generale ale operei fiecărui compozitor, care apar la sfîrșitul cărților.

Din cele două posibilități de a prezenta creația celor trei mari muzicieni : cea analitic-științifică și cea descriptiv-accesibilă, autorul a ales deci pe cea de a doua, din dorința mărturisită de a răspunde cerinței unui mare număr de melomani dornici de a-și completa cultura muzicală. Aceasta nu l-a îndepărtat totuși de unele succinte, judicioase pătrunderi în substanța creațiilor muzicale, care pot ridica cunoștințele cititorilor pe o treaptă mai înaltă.

În ceeace privește stilul, preocuparea autorului rămîne consecventă dorinței de a dărui publicului amator de muzică lucrări accesibile, care să-l ajute să pătrundă în lumea sunetelor măiestrite. El nu evită folosirea anecdoticii, ca și a citatelor critice, pentru a conferi lucrărilor un plus de atractivitate.

Ne surprinde pe alocuri lipsa de grijă — manifestată în redactarea volumelor — în ce privește respectarea gramaticii românești și respectarea ortografiei unor nume proprii străine, mai ales franceze.

Totuși, urmărindu-le în ordinea apariției lor, se simte un progres evident de la o carte la alta, atît în ceeace privește concepția, cît

mai ales forma ei muzicologică de redare.

Observînd în continuare șirul crescînd al monografiilor dedicate marilor muzicieni, care apar cu regularitate în librării, ne gîndim cu bucurie că fiecare din ele deschide publicului muzical noi orizonturi de cunoaștere.

MELINĖ POLADIAN GHENEA

„Ion Vasilescu" — poet al melodiei de Ana Frost

Muzica ușoară — fenomen care în ultimul timp s-a impus tot mai mult atenției, nu numai prin locul important pe care îl ocupă între preferințele muzicale ale oamenilor dar și prin ținuta artistică a unor realizări actuale — a rămas mult timp în afara preocupărilor muzicologiei noastre. Monografia „Ion Vasilescu", recent apărută, se relevă ca o primă lucrare de ample proporții ce abordează acest domeniu.

Cartea Anei Frost urmărește, moment cu moment, viața și activitatea unui artist autentic ale cărui creații depășesc, fără îndoială — ca inspirație și măiestrie a realizării — limitele genului. „A închina un volum vieții și creației lui Ion Vasilescu — scrie maestrul Mihail Jora în *Cuvîntul înainte* al cărții — este nu numai un act de pietate dar și o datorie față de acela ce a desfătat și continuă — după atîta vreme — să mîngîie, prin cîntecele lui, ceasurile de muncă și odihnă ale obștii românești."

Aportul lui Ion Vasilescu în procesul de conturare a unui profil propriu, definitoriu al muzicii noastre ușoare, apare covîrșitor în toate ipostazele manifestării personalității muzicianului ; compozitor, dirijor, orchestrator, pianist, pedagog, animator neobosit al vieții muzicale, prietenul și sprijinitorul dezinteresat al tinerilor. Oprindu-se asupra celor mai reprezentative melodii ale sale, relevînd calitățile lor, autoarea monografiei recompune, filă cu filă, universul de simțiri și trăiri al creației lui Ion Vasilescu, sfera largă de cuprindere a sentimentelor celor mai omenești : „lucrările sale au devenit, încetul cu încetul sinonime cu sensibilitatea citadină românească". Se insistă apoi asupra filiației creației compozitorului cu ethosul melosului folcloric, prin care se justifică popularitatea multora dintre cîntecele sale. Profilul moral al artistului, noblețea caracterului său sînt puse în lumină fie prin descrierea nemijlocită, fie prin declarațiile lui Ion Vasilescu, fie, în sfîrșit, așa cum se desprind din părerile și amintirile celor care l-au cunoscut sau cu care a colaborat — să-i amintim pe George Enescu, Mihail Jora, Paul Constantinescu, Constantin Tănase, Vasile Vasilache, Ion Dumitrescu, Mariana Dumitrescu, Gherase Dendrino, Henry Mălineanu, Elly Roman, Nicușor Constantinescu, Eugen Mirea, ș.a.

21 de pagini de ilustrații și o anexă alăturînd 45 dintre cele mai reușite melodii ale sale (păcat că liniile melodice nu apar însoțite și de cifrajul armonic) vin să întregească *imaginea* vivantă a unei vieți generos dăruite artei, imagine ce persistă în memorie mult timp după încheierea lecturii.

Întrucît activitatea lui Ion Vasilescu s-a împletit organic cu însuși procesul de cristalizare a coordonatelor evoluției muzicii românești ușoare, Ana Frost are prilejul să cerceteze, cu lux de amănunte, împrejurările legate de acest proces. Astfel, autoarea operează o serie de incursiuni în trecutul trupelor și teatrelor de estradă — renumite la timpul lor : „Cărăbuș", „Alhambra", „Gioconda" — ale căror înjghebări și avataruri însumează aproape patru decenii de căutări și strădanii pentru impunerea unui stil românesc viabil, pentru promovarea lui în contextul internațional al genului.

Un merit important al monografiei rezidă — după opinia noastră — în opulența informației : numeroasele date, fapte și nume înserate conferă un plus de greutate afirmațiilor și mențin constant interesul cititorului.

Referindu-ne la limbajul lucrării, el apare în genere simplu, cursiv, alert, fără divagații tehniciste care ar frîna ritmul desfășurării. Adresată celor mai largi categorii de iubitori ai muzicii, monografia oferă o lectură, în egală măsură instructivă și agreabilă, bine documentată și accesibilă. Vorbind însă de realizarea literară în sine, avem de formulat unele rezerve și nedumeriri. Iată, de pildă, alături de cuvinte precum „exclamație afectuoasă", „tainice mîndrii", „gradație pe cît de emoționantă, pe atît de firească" unde epitetul apreciativ, angajat la tot pasul și în aceeași manieră de formulare, obosește și uniformizează, nereușind să mai determine în mod concret, diferențiat, valoarea obiectului estimat. Întîlnim apoi, fraze puțin inteligibile sau cu defecte de construcție : „Aceste melodii au făcut epocă, au fost și au rămas parte integrantă din imaginea Bucureștiului așa cum îi iubim noi vibrația autentică desprinsă din cîntecele sale, (ale cui cîntece ? — paranteza noastră) așa cum le-a avut orașul dealungul timpului"... : sau „...va fi titlul unei comedii muzicale în care zorelele își vor păstra parfumul dăruit cu generozitate de astă dată de către Vasilescu"... ; sau „legăturile adînci pe care artistul le-a contractat (s.n.) cu strada unde i-au răsunat primele melodii", etc.

Dar nu atît aceste scăpări și imperfecțiuni de exprimare — inerente, poate, unui context de 180 de pagini — le reproșăm autoarei ci faptul că în lucrare nu figurează nici măcar un capitol unde cele circa 500 de creații ale lui Vasilescu să fie supuse unei priviri de ansamblu obiective, critice, unei analize serioase bazate pe criterii muzicale de selecție și apreciere. Caracterul de largă accesibilitate al monografiei nu excludea în nici un caz existența unui atare capitol, care ar fi prilejuit sesizarea unor permanențe și locuri comune proprii moștenirii artistice a lui Ion Vasilescu, ar fi permis substituirea aproximațiilor prin concluzii viabile privind stilul componistic. Astfel, îmbogățită ca substanță, monografia ar fi răspuns în mai mare măsură imperativului nr. 1 al muzicologiei : educarea gustului, a discernămîntului.

Cu mențiunea obiecțiilor formulate, lucrarea Anei Frost se înscrie ca o valoroasă contribuție la augmentarea galeriei de portrete ale compozitorilor români de seamă și constituie, — vorbind de muzica ușoară — un început de drum pe care îl dorim continuat fără întîrziere.

FLORIAN LUNGU

„Viața în imagini"

Prezentarea vieții și activității unor muzicieni prin intermediul imaginilor însoțite de comentarii constituie o formă accesibilă de răspîndire a culturii muzicale, o stimulare a interesului cititorilor pentru valorile artistice românești.

Colecția „Viața în imagini" apare ca o suită de micro-monografii, constituite din două secțiuni de egală importanță: prima reprezentată de un studiu sintetic asupra vieții și operei muzicianului, a doua de o suită de reproduceri sau fotografii, avînd scopul de a contura un convingător portret al celui la care cartea se referă.

Modul de organizare, precum și scurtele comentarii care însoțesc ilustrațiile pot da acestei a doua părți o anumită independență, creînd cititorului posibilitatea de a-și forma o imagine concludentă chiar numai din urmărirea materialului iconografic. Dar, de fapt, numai după parcurgerea datelor și considerațiilor din prima parte a cărții, imaginile pot fi mai bine urmărite și înțelese, își pot îndeplini mai eficient rolul lor informativ. Această eficace tehnică de prezentare a publicației „Viața în imagini", colecție cu care cititorii au făcut cunoștință mai întîi prin intermediul unor traduceri din limbi străine (în special din limba germană), a fost adoptată și de autorii noștri, care în răstimp de nouă ani au prezentat șapte monografii despre muzicieni români. (De la „George Enescu" apărută în anul 1959 și reeditată în 1964, pînă la „Alexandru Zirra" și „Anton Pann" apărute în 1967. Patru dintre ele se referă la muzica secolului trecut: *„Alexandru Flechtenmacher"* de Rodica Oană-Pop, *„George Stephănescu"* de Gabriel Stephănescu. *„Anton Pann"* de Elisabeta Dolinescu și *„Teodor Burada"* de Viorel Cosma.

Celelalte reprezintă monografiile a trei muzicieni din secolul nostru: *„Alexandru Zirra"* de Alexandru Schmidt, *„Dinu Lipatti"* de Dragoș Tănăsescu și *„George Enescu"* de Andrei Tudor. Dacă în privința începuturilor muzicii românești colecția răspunde față de cititori cu un număr corespunzător de cărți, nu același lucru putem spune despre cele care reprezintă epoca de avînt a creației noastre, dintre cele două războaie mondiale. În această direcție credem că sînt încă numeroase subiecte care își așteaptă autorul. Sînt probleme pe care sperăm că le vor rezolva viitoarele publicații.

Analizînd conținutul cărților apărute pînă acum, vom observa că în mod firesc, monografiile s-au oprit mai întîi asupra celor mai importante momente ale vieții muzicienilor.

S-au evidențiat multipelele aspecte ale activității lui Alexandru Flechtenmacher, Anton Pann, Teodor Burada, George Stephănescu. George Enescu, sau Dinu Lipatti, artiști complecși, care au fost în același timp, interpreți, compozitori, pedagogi, animatori ai vieții muzicale. Cu deosebită atenție s-a prezentat participarea acestor muzicieni la marile evenimente social-culturale ale vremii, patriotismul lor de înaltă ținută. Astfel a conturat Rodica Oană-Pop figura lui Alexandru Flechtenmacher, sprijinitor, prin creația sa al ideilor Revoluției din 1848 ale Unirii, ale Războiului de independență; la fel vorbind despre Anton Pann, George Stephănescu sau Teodor Burada, muzicieni care au contribuit la mișcarea de afirmare a culturii românești luptînd pentru impunerea culturii noastre în tipărituri, școli și spectacole.

Din multitudinea preocupărilor lui George Enescu, Andrei Tudor a reliefat-o și pe aceea de răspîndire a muzicii în cele mai îndepărtate colțuri ale țării, precum și susținerea celor mai importante manifestări culturale românești. Ca element de seamă pentru definirea locului ocupat de fiecare muzician în viața noastră culturală, monografiile au urmărit deci încadrarea în atmosfera epocii, comentarea uneori chiar mai pe larg a evenimentelor sociale, precum și referirile la activitatea contemporanilor. Dar și folosirea unui material informativ mai strîns legat de viața și evoluția profesională a artistului s-a dovedit un procedeu necesar. Este vorba despre monografia Dinu Lipatti, în care autorul, Dragoș Tănăsescu, își propune și reușește astfel să contureze cu pregnanță profilul artistic și moral de mare nobleje al pianistului român, ce poate deveni cea mai vie pildă pentru activitatea oricărui muzician.

Cea mai mare parte a imaginilor colecției ilustrează și ea datele biografice și evoluția activității diverșilor compozitori și interpreți. Aici, putem remarca lesne faptul că nu toți autorii au dispus de un fond prea bogat de fotografii și reproduceri legate direct de viața celor pe care doreau să-i ilustreze. Aceasta în special în cazul artiștilor din secolul trecut (A. Pann, Al. Flechtenmacher, sau T. Burada). În consecință, autorii au căutat să compenseze această lipsă printr-o serie de imagini care să creeze ambianța epocii și locurilor în care muzicienii și-au desfășurat diverse perioade ale activității lor.

Așa, spre exemplu, apar în monografia „Anton Pann" sugestive imagini ale Bucureștiului de altă dată, sau personaje în costume de epocă, care ne sugerează imediat amestecul influențelor turcești, grecești și în parte occidentale, care caracterizau atunci viața socială a Țărilor Românești, reflectîndu-se și în muzică.

Apar, de asemenea, portrete ale celor care luptau pentru idei înaintate, interpreți, compozitori, poeți. Remarcăm în acest sens monografia Al. Flechtenmacher, în care suita de portrete reprezentînd pe cei mai de seamă oameni de cultură ai timpului, creează imaginea epocii de mari frămîntări în care compozitorul a trăit și a activat. Numeroase reproduceri după afișe, anunțînd spectacole cu muzică compusă și dirijată de Flechtenmacher și după afișele din țară sau străinătate ale concertelor lui Burada, au adus un plus de autentic în suita ilustrațiilor.

Neavînd nevoie de atîtea elemente care să sugereze epoca, (abundența acestora poate duce la un moment dat la o monotonie. la o diluare a subiectului și la o lipsă de interes, multe ilustrații fiind bine

cunoscute și din alte publicații) dispunînd de un bogat fond de fotografii sau portrete mai strîns legate de activitatea muzicienilor, autorii monografiilor „George Stephănescu", „Alexandru Zirra", „George Enescu" și „Dinu Lipatti", au realizat o atrăgătoare desfășurare a imaginilor, aducînd elemente inedite și evident mai interesante.

Alături de datele biografice și de comentariile asupra activității, apare ca deosebit de însemnat un alt element : caracterizarea creației. Desigur, nu poate fi vorba la dimensiunile cărții, de o analiză detaliată, ci de concise considerații care să contureze importanța fiecărui creator la evoluția muzicii românești.

Am remarcat această preocupare la Al. Schmidt, autorul monografiei „Alexandru Zirra", care a periodizat creația compozitorului, caracterizînd concis și critic atît lucrările cunoscute publicului, cît și cele aflate încă în manuscris. Sînt subliniate astfel elementele valoroase ale unor opere ca „Alexandru Lăpușneanu", „Capra cu trei iezi", sau „Făclia de Paști".

Aceeași preocupare o găsim și la Andrei Tudor, care demonstrează într-o închegată expunere evoluția stilului enescian. Reluarea în viitor a unei astfel de prezentări a operei și personalității compozitorului ar aduce desigur unele completări în ceea ce privește mai ales importanța ultimelor lucrări sau a operei Oedip, dată fiind adîncirea substanțială în ultimii ani a cunoașterii creației lui George Enescu, îmbogățirea materialului informativ. Unele monografii au neglijat oarecum analiza operei, limitîndu-se numai la o enumerare a lucrărilor, însoțită de vagi termeni laudativi. Așa s-a întîmplat cu monografia „George Stephănescu", în care capitolul referitor la creația compozitorului este aproape complet lipsit de considerații substanțiale asupra stilului, asupra originalității, asupra modului în care a folosit folclorul ca sursă de inspirație. Astfel, dacă animatorul primelor spectacole de operă în limba română și profesorul Stephănescu au apărut într-o vie lumină, autorul primei simfonii, al primelor lucrări de cameră sau lirice românești, a rămas mult în umbră.

Formulînd anumite caracterizări ale creațiilor lui Alexandru Flechtenmacher, Rodica Oană-Pop a subliniat larga lor popularitate și accesibilitate, datorate în primul rînd influențelor muzicii populare. Ar fi fost însă necesare și priviri mai critice în special asupra elementelor muzicale pentru a justifica afirmația că valoarea creației lui Flechtenmacher rezidă pentru noi astăzi „mai ales în caracterul ei documentar".

Viorel Cosma furnizează un bogat material informativ despre muzicologul și folcloristul Teodor Burada ; ni se pare însă insuficient de precis analizată latura muzicală a cercetărilor sale. Creînd o imagine vie a muzicii traducătorului, scriitorului și plasticului Anton Pann, Elisabeta Dolinescu ar fi putut insista însă asupra caracterului compozițiilor lui Anton Pann și asupra modului său de a culege. Fără îndoială însă că în această monografie ni se oferă date bogate și interesante despre acțiunea de înnoire a muzicii bisericești și a cîntecului de lume la care Anton Pann a contribuit în cea mai mare măsură.

Autorii monografiilor au căutat să lege creațile compozitorilor de o serie de fotografii după manuscrisele muzicale sau partiturile tipărite, apelînd astfel la documente autentice ale artei muzicienilor noștri. Uneori însă, nereușita reproducere grafică a făcut ca interesul pentru aceste manuscrise să scadă și prezența lor să devină chiar inutilă. Este cazul unor astfel de fotografii din monografia „Alexandru Zirra", în care datorită nuanței întunecate și dimensiunilor foarte mici ale imaginii, citirea notelor este foarte dificilă și deci ilustrațiile își pierd din valoare.

În ansamblul lor, cărțile din colecția „Viața în imagini" trebuie să constituie sintetice mijloace de informare care să împletească în expunere atractivitatea cu argumentarea științifică, care să atingă esența preocupărilor și realizărilor muzicienilor, la nivelul unei publicații de popularizare și accesibilitate. Prezența citatelor din presa vremii, din declarațiile contemporanilor și chiar din mărturisirile muzicienilor înșiși s-a dovedit eficace în realizarea acestei sinteze, dar nu suficientă. Menționînd faptul că fiecare dintre cele șapte publicații analizate reprezintă primele monografii apărute, la momentul respectiv, despre acești muzicieni, putem deduce importanța deosebită ce trebuie acordată colecției „Viața în imagini". Ea își poate dovedi însă pe deplin utilitatea numai în momentul în care toate elementele prezentate mai sus apar în atenția autorilor.

Cărțile pe care le-am urmărit în această colecție pot fi considerate în acest sens ca certe realizări, care înlesnesc calea cititorilor spre înțelegerea și aprecierea eforturilor depuse de muzicienii noștri pentru crearea unei arte autentice și originale. Apariția, în această colecție, și a altor monografii despre compozitori ca Eduard Caudella, Constantin Nottara, Ion Nona Ottescu, Constantin Dimitrescu sau interpreți ca George Georgescu, Teodor Rogalski, Constanța Erbiceanu, Aurelia Cionca sau Silvia Serbescu, va contribui în viitor la completarea unui tablou al muzicii românești de-a lungul a aproape un veac și jumătate. Nu mai puțin interesante și necesare s-ar dovedi cărțile care ar urmări și probleme mai generale ale evoluției creației românești sau care ar viza și epoci mai îndepărtate cum ar fi cea a creatorilor și interpreților muzicii bisericești la noi în țară. Este, credem, o obligație de perspectivă a muzicologiei românești, acoperind astfel, „zonele albe" care mai există în acțiunea de cunoaștere a istoriei muzicii noastre.

OLGA GRIGORESCU

muzica

INFORMATIONS

Débats sur la musique contemporaine

Il est indubitable que la grande diversité de styles et de tendances de la musique universelle contemporaine a provoqué ces dernières années de nombreuses discussions qui — limitées à la surface du phénomène ou poussées jusqu'à „l'essence des choses" ne cessent de chercher à expliquer ses causes complexes. Partant de ce que l'on pourrait nommer „l'essence des choses" nous observons que les différences de formation professionnelle et d'âge, les influences indirectes (comme par exemple cette véritable réverbération *créatrice du trésor folklorique) ont produit et produisent encore de grandes différenciations. Et c'est pour cela, croyons nous, qu'un cadre aussi unitaire que possible de discussions de quelques opinions, parmi les mieux structurées, sur la musique contemporaine, se trouve être profitable pour éclaircir certains problèmes.*

Concernant l'utilisation des modes comme moyens d'expression ou la définition structurale de la musique (rapportée à la science, aux domaines de la technique contemporaine) il y a parfois des positions tout à fait contradictoires. Mais ce qui donne un aspect unitaire à toutes les prises de parole, aux séances de l'Union des Compositeurs ou à celles de notre revue, c'est la foi dans la mission social-éducative humaniste de l'art.

Il y a d'ailleurs des corrélations organiques entre les points de vue de la musicologie roumaine et ceux de nombreuses personnalités marquantes de la musique internationale.

Dans ce sens, notre revue a initié ces derniers mois, avec la participation de grandes personnalités du pays et de l'étranger, d'amples débats sur les aspects les plus significatifs de la musique contemporaine.

Le thème „Opinions sur les sens de la musique d'aujourd'hui" a été abordé par les compositeurs roumains Alex. Paşcanu, Aurel Stroe et Doru Popovici (voir la revue Muzica No. 1/1968).

Pour „La musique dans la conscience contemporaine", ont pris position les compositeurs roumains Liviu Glodeanu et Cornel Ţăranu, le directeur de l'Opera Roumain Marin Constantin et le muzicologue Gh. Firca („Muzica", No. 2/1968).

À l'occasion de l'enquête internationale sur „Les voies de la musique contemporaine", à côté des compositeurs roumains Dan Constantinescu Alex. Hrisanide et Carmen Petra Basacopol, dans notre revue, ont publié des articles toute une série de grands musiciens étrangers comme Thomas Irwing Lowens (Washington), Werner Marco (Madrid), Emil Hajek (Belgrad), Rolf Liebermann (Hamburg), Egk (München), Szabolcsi Bence (Budapest), Carlo Felice Cilario (Roma), Herbert Barth (Bayreuth), Robert Wagner (Oregon U.S.A.), Sedje Hemon (La Haye) et Peter Bockelmann (Köln) („Muzica", no. 4 et 6/1968).

De très larges débats sur le thème „Valeurs et tendances de la musique roumaine", ont polarisé les réponses de nombreux compositeurs roumains de tous les âges et des plus différentes structures de temperament. („Muzica", No. 6, 7, 8/1968).

Enfin, sollicité par nous, le compositeur Luis de Pablo nous a offert un aperçu documenté sur la musique contemporaine espagnole („Muzica", No. 6/1968).

Analysons maintenant les idées les plus importantes qui se dégagent de ces nombreuses confrontations.

Parlant du rôle de la critique musicale comme phénomène de musicologie intégrant dans la vie musicale contemporaine, le compositeur Alexandru Paşcanu montre certains aspects qu'il considère comme „spéculatifs" et affirme : „D'un côté, n'ayant plus quoi déterrer des manuscrits et des biographies, d'un autre côte ne possédant pas — dans de nombreux cas — une culture musicale suffisante, ils se sont trouvés dans la situation et la posture de critiques musicaux et d'esthéticiens, cherchant des idôles tout frais forgés dans leurs laboratoires ou à leurs bureaux".

A son avis, ce phénomène est une conséquence naturelle de la manière de penser de l'avantgarde qui écrit „avec crainte" cherchant à servir les idées du „spécialiste" — d'habitude un blasé qui refuse d'écouter ce qui a dépassé cinq ans. Après avoir montré les excès de „l'expérimental", le compositeur roumain conclut „Je suis convaincu qu'en ce qui concerne seulement le langage, on a eu à profiter, même si l'accent a été mis sur le „comment" et non pas sur le „quoi".

On a gagné, si l'on veut, des échantillons orchestraux, un patrimoine qui va signifier beaucoup lorsqu'il sera englobé dans des oeuvres d'art".

Répondant à la même question (Les sens de la musique d'aujourd'hui), le compositeur Aurel Stroe soutient la nécessité d'employer dans le travail de composition un appareil technique complexe au possible „Je ne me pose pas le problème, dit-il, si je fais de l'art ou de la science. donc je ne sépare pas par des barrières précises le moment artistique du moment scientifique". Décrivant ses propres méthodes de création, Aurel Stroe continue „Du plus grand intérêt pour moi, a été de pénétrer dans la moële *de la musique à l'aide d'un appareil logico-mathématique. Les moyens prêtés par cette discipline sont élémentaires, au moins pour les premiers pas. De cette manière nous essayons de créer une discipline de frontière par laquelle nous désirons dégager les fondements des phénomènes musicaux au- delà des facteurs historiques et de style".*

À la clôture des débats, le compositeur Doru Popovici exprimait des idées optimistes pour le développement de la musique contemporaine : „En considérant la totalité de l'art roumain — disait-il, je reconnais qu'il est la résultante normale de l'inspiration de ses créateurs appartenant à notre folklore millénaire et c'est ce qui lui a

gardé toute sa fraîcheur et toute sa vigueur.

Du point de vue géographique, notre musique s'inscrit dans le bassin du sud-ouest européen et constitue la fusion parfaite entre les cultures orientales et occidentales.

Sous l'aspect du contenu, elle représente „un nouvel humanisme" tandis que, regardée par le prisme des éléments de la forme, elle apporte incontestablement une contribution précieuse pour la promotion du „nouveau" conçu comme une sage innovation, organiquement reliée au contenu".

Il y a des réflexions qui nous mènent au thème de l'enquête internationale que nos lecteurs ont pu suivre dans les numéros 4 et 6 de la revue „Muzica". Un nombre de 7 questions reliées sous le titre général „Les voies de la musique contemporaine" ont reçu les réponse les plus variées, des gens les plus qualifiés de partout.

A la question : „A votre avis, où se dirige la musique contemporaine ?" le chef d'orchestre Carlo Felice Cillario donne une réponse sceptique en affirmant que „Il est difficile d'apprécier si les voies actuelles représentent un progrès réel, mais il est sûr — poursuit-il — qu'elles mènent à un renouveau indispensable dans l'art".

Le même scepticisme se dégage aussi de la réponse du compositeur allemand Werner Egk qui, après avoir précisé les objectifs essentiels de l'art, c'est à dire celui de „servir la société", affirme que „là ou ces conditions manquent, sont valables les paroles de Bakunin : „La destruction est une envie créatrice".

D'après le compositeur espagnol Thomas Marco „La musique va vers une élibération absolue de la matière sonore et vers une intégration plus forte de l'art dans la vie. La musique comme les autres arts doit essayer d'expliquer l'homme à chaque moment de l'histoire".

La dernière question dans le cadre de cette enquête „Quelle impression vous ont laissé les oeuvres roumaines écoutées ?, A votre avis quelle place occupent-elles dans le panorama des compositions contemporaines" ? a été un sondage de conjoncture concernant l'affirmation de la musique contemporaine roumaine sur le plan international. Peter Bockelmann (Köln), montre que : „J'ai été profondément impressioné par la facture fort moderne de ces ouvrages". Robert Wagner (Oregon U.S.A.) affirme : „J'ai été heureux de rencontrer des musiciens roumains au festival de Darmstadt. Je me suis procuré quelques unes de leurs partitions et elles se trouvent maintenant dans le cadre de mon attention et de mes études. J'ai pu me rendre compte qu'en Roumanie il y a un groupe bien fort de créateurs qui forgent une musique avancée, d'un grand intérêt. Leurs oeuvres me semblent excellentes et certaines sont pleines d'imagination".

Montrant que „la musique roumaine a, comme partout, des aspects conventionnels et avant-gardistes" le prof. Liebermann (Hamburg) dit que „La musique est un art international. A force de présenter des créations contemporaines permanentes, le public commencera à les aimer". D'après Irwing Lowens (Washington) „les compositeurs roumains créent une oeuvre de profonde originalité et dans quelques années, à mesure que les auditeurs occidentaux seront familiarisés avec cette crèation, le fait deviendra de plus en plus évident".

En relatant quelques impressions du IV-ème Festival international „George Enescu" de Bucarest (1967) le compositeur Werner Egk souligne en disant : „La puissante impression que l'Oedipe énescien a eue sur moi et combien j'ai été ému par la participation des compositeurs roumains aux discussions sur le langage musical".

Enfin, en soumettant le phénomène musical roumain à une analyse approfondie par les débats sur le sujet „Valeurs et tendances de la musique roumaine" la revue „Muzica" (No. 6, 7, 8/1968) réunit les opinions les plus autorisées de la musique roumaine. Répondant à la question — „Quelles sont, à votre avis, les oeuvres les plus représentatives de la musique roumaine pendant les dernières huit années ?"— le compositeur Zeno Vancea en fait deux catégories : „Les unes qui conservent un rapport profond avec la tradition dans la préocupation de cultiver un contenu d'émotion (dans le sens traditionnel de la notion) et les autres, nommés „structuralistes", dont la valeur réside, paraît-il, dans la manière savante de l'organisation du matériel sonore".

Il énumère pour la première catégorie quelques ouvrages comme plus représentatifs (Symphonie de Pascal Bentoiu, Symphonie No. IV et Concerto pour orchestre de Wilhelm Berger, les dernières compositions de Th. Grigoriu, Concertino d'Adrian Raţiu, Concerto pour violoncelle d'Anatol Vieru, III-ème Symphonie (Byzantine) de Doru Popovici, Concerto pour flûte de Liviu Glodeanu ainsi que quelques unes des oeuvres de chambre de Dan Constantinescu).

Se rapportant à la deuxième catégorie établie, Zeno Vancea dit „Personnellement, malgré tout l'intérêt que j'ai eu pendant 4 ou 5 décénies pour la nouveauté *sans laquelle je suis convaincu qu'il ne peut pas y avoir de progrès dans la musique, et malgré la cure intense de musique expérimentale que j'ai faite récemment dans quelques centres musicaux de la R.F. d'Allemagne, je demeure souvent perplexe devant le nouveau phénomène musical qui, j'insiste, ne peut pas être apprécié et encadré dans les conceptes esthétiques dominants jusqu-au milieu de notre siècle". Parlant du même sujet, le compositeur Theodor Grigoriu montre que „la musique roumaine se trouve à un moment d'élargissement du périmètre dans lequel elle agit. Si pour quelques oeuvres on ne voit plus clairement certains traits définissant notre musique, cela s'explique, soit par une crise de croissance, soit par notre manque de recul. Sortant d'un cadre trop traditionnel, les lignes de forces partant d'un nuclée, se répandent en rayons, attaquant toutes les préoccupations de la musique contemporaine. Ce processus sera long car chaque essai sérieux demande des années". Parlant du facteur expérimental, Th. Grigoriu montre que : l'expérience est faite pour te démontrer tes propres idées à toi-même, ou pour les démontrer à d'autres et éventuellement même chercher à les convaincre". Puis, la conclusion „la spiritualité roumaine se reflète implicitement dans nos préoccupations".*

Toujours à propos de l'expérience *de la nouvelle musique, le compositeur Dumitru Bughici s'exprime : „Je ne crois pas à la vieille théorie que ce qui n'est pas compris aujourd'hui, le sera dans 10—20 ans. Il y a actuellement une certaine mode, déterminée par le fait qu'une catégorie de compositeurs cherche à découvrir des moyens d'expression complètement neufs, originaux, (même au risque de paraître ridicules au public — peut-être, certains désirent-il cela pour se donner de l'importance). Des moyens qui dans 3—5 ans, tout au plus, perdent leur valabilité". Il affirme son crédo esthétique, disant que „La musique représente une nourriture spirituelle pour l'humanité et que l'humanisme est l'élément indispensable à toute oeuvre d'art". En conclusion Du-*

mitru Bughici dit „Je trouve qu'ils se trompent, ces compositeurs qui s'imaginent que la musique de l'avenir doit n'être que rationnelle, sans expression, sans les sentiments intimes spécifiques à l'homme. J'espère qu'à la fin va triompher ce qui est musique véritable, *malgré les opinions des uns ou des autres".*

Dans le cadre des mêmes débats, Costin Miereanu, compositeur de la jeune génération, précise les positions du „structuralisme" dans la création roumaine contemporaine. Il montre que l'école roumaine a toutes les qualités de l'avant-garde européenne et non pas les défauts, justement à cause de son originalité, de ses résonnances profondément roumaines dépassant toujours les recherches de langage. „Je voudrais souligner en premier lieu — dit-il — le fait que ces dernières années dans la constellation musicale roumaine ont paru et se sont imposés avec une remarquable assurance une serie d'ouvrages appartenant au compositeur de type nouveau. complexe, que je nommerais structuraliste. *Selon moi, poursuit-il à l'heure actuelle, dans notre desir de nous intégrer aux valeurs de la création européenne, deux orientations me semblent profondément représentatives et de grande perspective pour le paysage de la composition actuelle : le structuralisme et la tendance d'utiliser un appareillage auxiliaire mathématique dans la conception musicale (tendance operant avec des multitudes sonores, des phénomènes d'ensemble). Par le structuralisme on arrive à établir des rapports substantiels entre la musique et les aspects les plus essentiels des autres compartiments de la connaissance humaine, la musique est aujourd-hui, dans une égale mesure peut-être, art et science".*

Le centenaire de la Philharmonie „George Énescu"

Il y aura cette année un siècle depuis qu'une poignée d'enthousiastes, amateurs de musique, ont mis la base de la „Société Philharmonique Roumaine" de Bucarest, qui, par les statuts publiés en avril 1868, se proposait de propager „le goût et la culture de la musique symphonique", en popularisant les chefs-d'oeuvre des maîtres classiques et en organisant dans ce but „un orchestre complet et permanent", pour la première fois. Le titre de „Société Philharmonique" a paru en 1834 quand l'écrivain Ion Heliade Rădulescu a fondé avec Ion Cîmpineanu, une association destinée (des documents le confirment) „à contribuer à la propagation de la musique vocale et instrumentale dans les Principautés" s'était constitué ainsi un théâtre national. La préoccupation générale de nature culturelle et littéraire en 1834 s'est développée petit à petit, dans le sens d'un intérêt de plus en plus grand pour la musique. Entre temps on avait organisé „L'école de musique vocale, de déclamation et de littérature" et on avait fondé, en 1868, „La Société Philharmonique Roumaine", avec un profil musical spécifique qui ont représenté la concrétisation d'une nécessité naturelle du point de vue culturel. Tout le long d'une centaine d'années, la Philharmonie a accompli très honnorablement ses charges artistiques. Elle représente aujourd'hui un organisme musical complexe ayant des activités de musique symphonique, de chambre, chorale, populaire, éducative, etc., dont la valeur et le prestige sont unanimement reconnus dans le pays comme à l'étranger. Il faut souligner le fait que les préoccupations pour le répertoire ont constitué, dès le début de son activité le point central de la Société *et nous mentionnons par exemple que La VII-ème Symphonie de Beethoven a été interprétée à Bucarest en public avant la France et l'Italie.*

Une série d'ouvertures et de fragments symphoniques des oeuvres wagnériennes figuraient dans les programmes peu de temps après leur première audition en Allemagne.

Des générations d'instrumentistes de premier rang se sont trouvées en permanence aux pupitres de cet orchestre, lui imprimant pendant des dizaines d'années une haute tenue artistique et le souffle d'une formation homogène et prestigieuse.

Les Roumains à l'étranger

Les bien connues „Kasseler Musiktage" du mois de novembre ont compris cette année une série de manifestations consacrées à l'art musical roumain.

Le soir du 1 november dans la grande salle du Théâtre Municipal, le concert de l'Orchestre symphonique de la Radiodiffusion de Hessen a présenté sous la baguette du chef Dean Dixon le „Mouvement symphonique" par Liviu Glodeanu, en première audition allemande.

Enfin le 2 novembre l'ensemble bucarestois „Musica Nova" a presenté, toujaurs dans la grande salle „Heinrich-Schütz-Schule", un programme de musique de chambre appartenant aux compositeurs roumains Adrian Raţiu, Doru Popovici, Dan Constantinescu, Tiberiu Olah, Cornel Ţăranu et Alexandru Hrisanide.

Rédaction : LUCIAN GRIGOROVICI
Traduction : VETURIA DRĂGĂNESCU-VERICEANU

Premieră pe ţară la Ploieşti

Premiera pe ţară a operetei „Trebuie să mă-nsor" evidenţiază înainte de toate eforturile Clubului artiştilor amatori „16 Februarie". Muzica operetei este semnată de compozitorul Florin Comişel pe un libret de Sandu Anastasescu. Muzica este sinceră scrisă cu vervă, ariile simple, şlefuite cu migală şi măiestrie.

Cele mai reuşite numere ale operetei ni s-au părut „Aria Corinei", „duetul Corina-Bogdan" şi „Corul marinarilor".

Grupul de balerini de la Teatrul de Operetă din Bucureşti au adus o notă reală de verva şi ţinută. De asemenea la reuşita întregului spectacol au contribuit Filarmonica de Stat din Ploieşti dirijată de George Petrescu, Elena Tudorache (coregrafia), Constantin Ionescu (dirijorul corului), Ion Mavrodin (regia), Vintilă Făcăianu (decoruri).

I. FLORIAN

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Cuprinsul

Vasile Tomescu
Centenarul Filarmonicii 1

Traian Nanu, Suzana Zupperman, Jack Bratin
Contribuţii la istoricul primei noastre orchestre simfonice (De vorbă cu Alexandru Teodorescu) 7

★

Valori şi tendinţe în muzica românească (anchetă realizată de Iosif Sava). Au cuvîntul: Gheorghe Ciobanu, Irina Odăgescu-Ţuţuianu, Harry Brauner, Ştefan Zorzor) 8

CREAŢIA ROMÂNEASCĂ

Nicolae Parocescu
„Galileo Galilei", operă de Corneliu Cezar 12

Cornelia Tăutu
„Ritual pentru setea pămîntului" de Myriam Marbé 18

PROFILURI

Eugen Pricope
Ionel Perlea 20

Zeno Vancea, J.-V. Pandelescu
Marcel Mihalovici 24

OPINII

Victor Iliescu
Caracterul dual al fenomenului muzical şi esenţa sa 29

VIAŢA MUZICALĂ

Claudiu Negulescu
Festivalul de folclor '68 34

Alexandru Colfescu
Muzica pe litoral 37

Lajos Pinter
Sibiu 38

L. Dunajecz
În casa în care s-a născut Bartók 39

S. N. şi L. D.
Prezenţe româneşti 40

Petre Codreanu
Cronica discului 41

RECENZII

Méliné Poladian-Ghenea
„Maurice Ravel", „Claude Debussy" şi „Gabriel Fauré" de Romeo Alexandrescu 41

Florian Lungu
„Ion Vasilescu — poet al melodiei" de Ana Frost 43

Olga Grigorescu
„Viaţa în imagini" 44

MUZICA Informations — Rédaction: Lucian Grigorovici
Traduction: Veturia Drăgănescu-Vericeanu 46

Sommaire

VASILE TOMESCU
Le Centenaire de la Philharmonie 1

TRAIAN NANU, SUZANA ZUPPERMAN, JACK BRATIN
Contributions à l'histoire de notre premier orchestre symphonique
(Alexandru Teodorescu raconte) 7

★

Valeurs et tendances de la musique roumaine. (Gheorghe Ciobanu, Irina Odăgescu-Ţuţuianu, Harry Brauner, Ştefan Zorzor) 8

LA CREATION ROUMAINE

NICOLAE PAROCESCU
„Galileo Galilei" opera par Corneliu Cezar 12

CORNELIA TĂUTU
Rituel pour la soif de la terre par Myriam Marbé 18

PROFILS

EUGEN PRICOPE
Ionel Perlea 20

ZENO VANCEA, J. V. PANDELESCU
Marcel Mihalovici 24

OPINIONS

VICTOR ILIESCU
Le caractère de dualité du phénomène musical et son essence 29

LA VIE MUSICALE

CLAUDIU NEGULESCU
Le festival de folklore „68" 34

ALEXANDRU COLFESCU
La musique sur le littoral 37

LAJOS PINTER
Sibiu 38

J. DUNAJECZ
Dans la maison natale de Bartok 39

S. N. şi L. D.
Présences roumaines 40

PETRE CODREANU
La chronique du disque 41

COMPTES-RENDUS

MÈLINÉ POLADIAN-GHENEA
„Maurice Ravel", „Claude Debussy" et „Gabriel Fauré" de Romeo Alexandrescu 41

FLORIAN LUNGU
„Ion Vasilescu" — poète de la mélodie — par Ana Frost 43

OLGA GRIGORESCU
„La vie en images" 44

„MUZICA" Informations
Rédaction: Lucian Grigorovici
Traduction: Veturia Drăgănescu-Vericeanu 46

REVISTA MUZICA

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie" Nr. 24, Sector 7. Tel : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef).

I. P. „Informația" c. 5891

64.421

LEI 7

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

ANUL XVIII Nr. 11 NOIEMBRIE 1968

Muzica în viaţa societăţii noastre contemporane

— Teze cu prilejul Adunării Generale a compozitorilor şi muzicologilor —

Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor a hotărît să convoace Adunarea generală a compozitorilor şi muzicologilor din România în zilele de 11 şi 12 decembrie 1968.

For suprem al creatorilor muzicali, Adunarea generală a compozitorilor şi muzicologilor din România îşi propune să dezbată problemele actuale ale muzicii româneşti, afirmarea ei în perioada de la precedenta Conferinţă pe ţară şi dezvoltarea viitoare a activităţii componistice şi ştiinţifice-muzicale. Adunarea generală are menirea de a sublinia, în lumina unor largi participări la discuţii, contribuţia specifică pe care muzicienii o aduc cu pasiune şi conştiinţă a răspunderii la împlinirea obiectivelor politicii interne şi externe a Partidului, la înflorirea României socialiste.

Adunarea generală va dezbate şi aproba noul Statut al Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, care trebuie să reflecte creşterea rolului şi atribuţiilor acestei organizaţii obşteşti în contextul democratismului vieţii noastre publice şi muzicale, să fixeze noile îndatoriri şi drepturi ale organelor alese, să asigure şi să stimuleze participarea în spiritul muncii colective a celor mai valoroase talente creatoare la rezolvarea treburilor breslei compozitorilor şi muzicologilor. Adunarea generală va alege noul Comitet de conducere al Uniunii Compozitorilor.

Întocmind, cu concursul unui colectiv special destinat în acest scop, o sinteză a principalelor probleme ce se cer dezbătute în întîmpinarea şi în cadrul lucrărilor Adunării generale a compozitorilor şi muzicologilor, Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor supune textul de faţă atenţiei întregii noastre opinii artistice, solicitînd aportul larg al muzicienilor şi iubitorilor de muzică la dezbaterea temelor şi ideilor enunţate.

Eveniment de seamă în viaţa culturală a ţării noastre, Adunarea generală a compozitorilor şi muzicologilor din România are loc în condiţiile avîntului patriotic al poporului român, care, sub conducerea partidului, desăvîrşeşte opera nobilă de construire a socialismului.

Deschizînd larg drumul pentru valorificarea potenţialului constructiv al maselor în toate domeniile de activitate, Congresul al IX-lea al Partidului a apreciat realizările şi a subliniat perspectivele creaţiei artistice, rolul important al acesteia în opera de continuă ridicare spirituală a membrilor societăţii noastre. Forţă conducătoare în întreaga viaţă a patriei noastre socialiste. Partidul Comunist Român acordă o grijă deosebită înfloririi culturii şi artei, afirmării nestînjenite a tuturor talentelor.

În perioada de la Conferinţa precedentă, în climatul stimulator de avînt economic şi progres social-cultural, izvorît din hotărîrile Congresului al IX-lea al Partidului Comunist Român, creaţia muzicală s-a îmbogăţit cu noi şi valoroase lucrări, legate prin mii de fibre de viaţă şi aspiraţiile societăţii noastre socialiste. Compozitorii şi muzicologii din ţara noastră participă cu întreaga lor capacitate de creaţie la amplul proces de înflorire materială şi spirituală a României contemporane, oglindind în lucrările lor dinamismul şi elanul constructiv al poporului nostru.

Prezenţa muzicienilor în viaţa socială şi culturală contemporană, în frontul larg al afirmării personalităţii umane, demonstrează din plin că ei se situează în centrul evenimentelor pe care le trăiesc, simţindu-le pulsul şi direcţia ascendentă, înţelegînd sensul mişcării istorice în care este angajată patria. Prin creaţia şi activitatea lor, compozitorii şi muzicologii îşi afirmă neîncetat adeziunea lor la programul măreţ şi cutezător de dezvoltare şi perfecţionare a vieţii sociale, la politica internă şi externă a partidului. Solicitînd contribuţia plină de pasiune şi responsabilitate a tuturor muzicienilor din ţara noastră, fără deosebire de naţionalitate, faptele luminoase pe care le

înscrie astăzi poporul în propria sa istorie își află o puternică rezonanță în arta atît de sensibilă a sunetelor.

Participant activ la împlinirea înaltelor comandamente, la izbînda ideilor umaniste, muzicianul a devenit astăzi un factor de dinamizare a conștiințelor, de înobilare a gîndirii și sensibilității contemporane. Prin specificul limbajului ei, muzica are largi disponibilități de comunicare între oameni, între popoare. Așa cum sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu, muzica are limba ei proprie, internațională, reliefînd posibilitatea acesteia de a transmite direct mesajul nostru de prietenie și pace tuturor popoarelor. În virtutea acestui adevăr, făurind lucrări în spiritul dragostei de patrie, al devotamentului pentru cauza socialismului în România, compozitorii militează concomitent pentru dezvoltarea prieteniei și colaborării între toate țările socialiste, între toate popoarele lumii. Creația noastră muzicală, interpretată tot mai mult în sălile de concert din centrele muzicale mondiale, este un mesager activ al politicii de pace a României, un factor de apropiere și frăție între oameni, un mijloc de unire a eforturilor pentru înfăptuirea înaltelor idealuri ale umanității.

Adunarea generală a compozitorilor și muzicologilor va constitui un prilej de a dezbate în spiritul vremurilor pe care le trăim problemele actuale ale creației, de a analiza critic și principial realizările și deficiențele din acest domeniu, trasînd perspectivele viitoare ale Uniunii Compozitorilor.

În același timp, Adunarea generală va constitui un nou prilej de afirmare a adeziunii compozitorilor și muzicologilor la politica internă și externă a Partidului și Statului nostru, de afirmare a modului în care ei înțeleg să sprijine și să-și aducă contribuția proprie la programul de desăvîrșire a socialismului în Patria noastră.

Umanismul, trăsătură fundamentală a muzicii românești contemporane.

Punînd în centrul universului său omul, muzica își definește în felul cel mai profund rațiunea existenței sale ca artă, specificul esteticii ei. De-a lungul întregii istorii a artei muzicale, se confirmă faptul că operele cu adevărat valoroase au izvorît din ideile generoase ale umanismului, din necesitatea tălmăcirii aspirațiilor și trăirilor omenești.

În formarea etică și estetică a maselor de oameni din toate timpurile și locurile, muzica are un rol de prim ordin prin forța ei emoțională, prin capacitatea de mobilizare spirituală, prin imensul diapazon afectiv de idei pe care-l transmite. Niciodată însă procesul de creație, de interpretare și de apreciere a muzicii nu a avut un caracter social mai accentuat, o angajare în postulatele umanismului mai pronunțată, mai profund și mai nuanțat determinată din punct de vedere istoric, politic și cultural, ca în zilele noastre. Niciodată arta autentică nu a fost mai aproape de om, de viața și frămîntările sale ca astăzi.

Marile înfăptuiri ale muzicii universale din veacul nostru au cîntat omul în tot dramatismul și eroismul vieții sale, respingînd tendințele de înstrăinare față de esența umană a artei, de dezumanizare, de dispreț față de iubitorii muzicii.

În condițiile create de triumful socialismului, de noile relații statornicite între oameni, umanismul creației artistice capătă un conținut calitativ superior. El face să rodească în muzică cele mai generoase teme de inspirație, creează un destin nou operei de artă, unește într-o vibrație sufletească puternică și bogată generații de muzicieni și de iubitori ai muzicii. Sublimul îndemn al Odei bucuriei „Înfrățiți-vă milioane" își găsește în muzica umanismului socialist o profundă și actuală semnificație. Această trăsătură fundamentală a muzicii românești a fost astfel definită de George Enescu : „Artistul dezvăluie omenirii calea spre armonie, care e fericire și pace". Compozitorii români contemporani, pătrunși de adevărurile umaniste ale epocii noastre, consideră ca o înaltă îndatorire să continue și să îmbogățească marile tradiții ale muzicii naționale și universale.

Mesajul patriotic, finalitate majoră

Tradițiile seculare ale artei naționale, fondul de aur al muzicii românești, trecutul înălțător al patriei, prezentul orînduirii noastre socialiste dătător de mîndrie și însuflețire, iată sursele tematicii patriotice în creația compozitorilor noștri.

Patriotismul a generat și generează în muzica românească pagini luminoase, de o mare forță emoțională, menite să insufle maselor dragoste și mîndrie pentru marile figuri și momente ale istoriei naționale și să cultive în sufletul tineretului eroismul muncii constructive, iubirea de țară.

Tematica patriotică, în înțelesul ei contemporan, legat de avîntul construcției socialiste, de promovarea marilor idei ale umanismului și ale internaționalismului, departe de orice concepție statică, istoricistă, convențională, grandilocventă, prilejuiește creatorului o profundă meditație asupra sensului ei artistic și educativ, asupra permanenței sale în conștiința poporului.

Responsabilitatea patriotică a compozitorului se reflectă în modul cel mai complex și specific în înțelegerea misiunii sale de exponent al culturii naționale, în profunzimea tratării temelor istorice și de actualitate care îl inspiră, în conștiința rolului său militant pentru cultivarea dragostei nețărmurite față de România Socialistă.

Este necesar ca în viitor, în scopul cunoașterii multilaterale a măreților realizări obținute de poporul nostru sub conducerea înțeleaptă a partidului, să se întreprindă de către Uniunea compozitorilor forme cît mai variate și eficiente pentru asigurarea unor contacte mai strînse ale creatorilor cu fenomenele contemporane ale societății românești, pentru a cunoaște transformările ce se produc necontenit în peisajul țării și în spiritualitatea umană. În acest fel, compozitorii vor avea posibilitatea să cunoască îndeaproape și să reflecte în creația lor cît mai convingător eroismul, patosul și entuziasmul constructorilor societății socialiste.

Libertatea de creație și imperativele artei noastre socialiste.

Liber să-și aleagă calea proprie de realizare a însușirilor creatoare, să-și manifeste nestingherit toate virtuțile capacității sale, să selecteze și să fructifice dintre valorile moștenite și dintre cele create de contemporani tot ceea ce consideră mai adecvat propriei sensibilități, viziuni estetice și afinități stilistice, muzicianul are la rîndu-i o datorie definitorie pentru menirea, pentru existența sa în lume : aceea de a contribui în limita maximă a aptitudinilor sale la progresul spiritual al semenilor. Ca fiu al societății în care trăiește, compozi-

torul este chemat să dăruiască acesteia prinosul de simțire și de gîndire capabil să interpreteze artistic adevărul vieții, să înfrumusețeze faptele și ideile contemporanilor.

Înțeleasă în toată profunzimea și consacrată prin forța geniului lor de muzicieni ai tuturor timpurilor, adevărata libertate de creație își dezvăluie în zilele noastre, cu o acuitate deosebită, marile resurse de stimulare a afirmării personalității creatoare, de definire a acesteia pe plan național și universal. Chezășia găsirii propriului drum de creație, secretul autodefinirii se află în alegerea de către artistul însuși a drumului său de creație, în opțiunea pentru aportul original de largă și durabilă rezonanță. Libertatea se manifestă în chipul cel mai deplin prin hotărîrea de a răspunde chemărilor înalte ale epocii, depășind experiențele în sine care, singure, par minore, sterile. Acesta este exemplul lui George Enescu și al altor compozitori români de seamă, de o înaltă probitate cu ei înșiși, consecvent hotărîți să slujească înaltele idealuri ale patriei și umanității, dezideratele supreme ale Artei.

Libertatea de creație este obiectiv și exigent confruntată în actul artistic cu libertatea de însușire, de apreciere, de gust, legitim conferite de viață interpretului și publicului. Prin acest proces de confruntare și selecție, istoria reține și confirmă valorile adevărate, izvorîte din probitate și responsabilitate artistică.

Apreciată în toată complexitatea ei dialectică, relația între autonomia procesului creator și imperativul social al operei de artă, între independența relativă a activității creatoare și exigențele vremii, departe de a frîna avîntul fanteziei și căutările inovatoare, le dă aripi, imprimînd activității componistice autentice, marea finalitate umanistă.

Raportul dintre caracterul național și cel universal.

Raportul național-universal își dovedește, în perioada modernă și contemporană de evoluție a muzicii, excepționalul său dinamism, întrepătrunderea multilaterală și profundă a acestor categorii. În zilele noastre, actul creației este pus în mod inevitabil în relație cu tendințele și realizările pe plan universal ale artei sonore. Cu cît valorile spirituale se integrează mai dinamic și mai prompt în circuitul mondial, cu atît se impune ca opera de artă să reprezinte mai profund și multilateral idealurile și cultura națiunii căreia îi aparține compozitorul.

Resursele inspirației creatoare din folclor se dovedesc inepuizabile, sporind pe măsura adîncirii realităților artei populare, îndeosebi a sensului poetic-expresiv al acesteia și în raport cu lărgirea tehnicii componistice pe plan național și universal. Asemenea resurse constituie pentru compozitorii români o condiție privilegiată, un punct de plecare deosebit de favorabil spre autodefinirea personalității, spre afirmarea proprie în contextul azi atît de dens și de complex al valorilor muzicii universale.

Depășind dar neexcluzînd procedeele folosirii directe a unor elemente de limbaj și de expresie preluate din cîntecul popular, noi sinteze, noi modalități de realizare a caracterului național devin posibile și necesare prin asimilarea celor mai interesante și autentice cuceriri ale artei universale, prin participarea compozitorilor noștri la înnoirea și îmbogățirea muzicii contemporane în ansamblu.

Caracterul național se definește și se confirmă în procesul de desăvîrșire a operei de artă, prin atributul înaltei exigențe. El constituie rezultatul unei atitudini specifice colectivității în care s-a format artistul, în fața marilor probleme ale existenței, ecoul, reverberația unui anumit tip de sensibilitate, concepție etică și estetică. Caracterul național se manifestă printr-o anume demnitate morală și solidaritate spirituală a compozitorului cu compatrioții săi.

Muzica dispune prin excelență de posibilitatea realizării unei relații desăvîrșite, inseparabile între caracterul național și cel universal. Această însușire decurge din specificul emoțional al artei sonore, din capacitatea specifică îndeosebi artei muzicii instrumentale de a se face universal înțeleasă.

Un număr considerabil de lucrări ale compozitorilor noștri confirmă viabilitatea deplină, rodnicia, forța înnoitoare a principiului de realizare a caracterului național, atunci cînd acesta este înțeles într-un sens larg, creator, ca o continuare și îmbogățire a celor mai de seamă tradiții proprii școlii noastre componistice.

Experimentul și semnificația actului de creație

Paralel cu dezvoltarea — în continuare — pe planul expresiei și al formelor gîndirii muzicale generată de marile epoci ale muzicii, de aspirațiile umaniste din totdeauna ale artei, au loc în mișcarea muzicală a ultimelor decenii manifestări de investigare a mijloacelor sonore noi, de creare, pe baza acestora, a unor forme și modalități muzicale inedite.

Pe lîngă *materialul sonor tradițional*, apt pentru noi posibilități expresive, materialul sonor obținut cu ajutorul modulatoarelor electronice, tehnica producerii și prelucrării magnetice a acestuia, muzica concretă, investigarea unor procedee de tratare instrumentală inedite, toate acestea au lărgit considerabil cîmpul „audio", suscitînd interesul unor cercuri muzicale.

Experimentul vizează, în genere, această zonă, ambiția legitimă a multor compozitori fiind să deducă de aici o estetică muzicală nouă, un univers sonor capabil să corespundă mutațiilor intervenite în sensibilitatea omului contemporan, perimetrului mult lărgit al cunoașterii sale. Firește, această estetică va descoperi o nouă zonă a gîndirii muzicale, valabilă în primul rînd pentru domeniul dat, constituind totodată una dintre multiplele posibilități de expresie sonoră.

Experimentul, la un înalt nivel, urmărit cu consecvență, este util și pe deplin justificat. Întreaga evoluție milenară a artei o atestă. Fiind o treaptă a cercetării, un mijloc de investigare a unor zone de posibilități noi, el nu poate fi însă identificat cu finalitatea artistică însăși.

Un proces de lărgire a limbajului a existat în toate epocile. Acest lucru nu a adus cu sine o negare a epocilor anterioare.

Este de observat că desprinderea experimentului de ansamblul preocupărilor estetice fundamentale, de idealurile cuprinzătoare ale artei, autonomizarea și fetișizarea unor anumite direcții ale procesului compozițional au distanțat unele orientări de avangardă de marile tradiții ale muzicii. Experiența fiecărei etape de creație ascunde aspecte a căror continuitate organică cu marea tradiție nu se relevă decît ulterior.

Maturitatea experienței noastre muzicale trebuie să distingă excesul, stridențele de ceea ce este aport original și valoros în aceste preocupări.

Diversitatea de stiluri și unitatea de concepție a muzicienilor noștri.

Ceea ce caracterizează o cultură viguroasă este deopotrivă o zestre bogată în valori nepieritoare, ca și o amplă diversitate a modalităților de exprimare, a stilurilor și personalităților care o reprezintă.

Diversitatea stilurilor decurge în mod legic din aspectul dialectic al vieții, care generează în permanență forme noi. În același timp, varietatea stilurilor, a modalităților de exprimare decurge și din structura temperamentală, sensibilitatea și formația fiecărui compozitor.

Socialismul, prin capacitatea sa de a stimula forțele creatoare ale întregului popor, oferind largi posibilități de înflorire și dezvoltare multilaterală a personalității umane, a accelerat procesul de diversificare a modalităților de creație.

În muzica românească a ultimilor ani, orizontul creației s-a îmbogățit nu numai cu lucrări de o prestigioasă valoare și înaltă ținută artistică, ci și cu individualități creatoare noi, glasuri noi, care prin prospețimea și seriozitatea preocupărilor îndreptățesc speranțele unei evoluții ascendente în anii viitori.

Este caracteristic activității de creație desfășurată în patria noastră faptul că, nutrind aspirații comune și bucurîndu-se de aceleași condiții de promovare a talentului lor, compozitori și muzicologi maghiari, germani și de alte naționalități conlocuitoare împreună cu compozitorii români, își aduc întreaga contribuție la înflorirea artei și culturii noastre socialiste.

Beneficiind de posibilitatea afirmării depline a personalităților artistice, a sensibilității proprii, compozitorii și muzicologii aparținînd naționalităților conlocuitoare au realizat creații valoroase inspirate din realități comune de viață, din aspirații și înfăptuiri ale întregului nostru popor și integrate spiritualității noastre. Înfăptuirile reprezentative ale tuturor creatorilor din România socialistă se înscriu în mod firesc și organic în patrimoniul artistic național.

O grijă deosebită este acordată sprijinirii celor mai tinere talente creatoare care au posibilitatea să se afirme în toată plenitudinea însușirilor lor. Diverse forme concrete, ca de exemplu cuprinderea creației tinerilor compozitori în viața de cenaclu a Uniunii, promovarea pe calea tiparului, a discului, a Radiodifuziunii și Televiziunii, includerea ei în concertele speciale „Tribuna tinerilor compozitori" și în manifestări curente ale vieții artistice muzicale, sînt acțiuni care contribuie rodnic la formarea tinerilor muzicieni.

Este de așteptat ca formele de stimulare și afirmare a creației tinerilor compozitori să cunoască în anii viitori modalități organizatorice mai eficiente pentru a permite confruntarea promptă a tînărului compozitor cu publicul.

Ceea ce unește generațiile, tendințele, diferitele stiluri și preocupări specifice muzicii noastre contemporane, este țelul comun, viziunea și angajarea estetică consecventă pentru dezvoltarea și ridicarea continuă a culturii românești pe cele mai înalte culmi, slujirea aceluiași ideal artistic izvorît din viața și năzuințele poporului nostru, din patosul activității sale creatoare.

Acuitatea gîndirii, profunzimea meditației, seriozitatea și responsabilitatea actului de creație, înțelegerea matură a funcției sociale a artei reprezintă chezășia obiectivelor majore ale culturii muzicale românești, a epocii socialiste.

Probleme ale genurilor de creație muzicală

Muzica a înregistrat în ultimii cinci ani creații valoroase și originale ale compozitorilor noștri, confirmînd stadiul înalt al culturii muzicale românești. Ceea ce caracterizează această perioadă este diversificarea și adîncirea problemelor de compoziție, afirmarea și maturizarea unor personalități creatoare, ritmul viu al desfășurării eforturilor de creație însuflețite de idealurile societății noastre socialiste. Au apărut noi și interesante drumuri creatoare, s-au profilat stiluri personale ce se prezintă ca ramificații organice ale arborelui unic și viguros al culturii românești.

Acest proces evolutiv al creației reflectă în fond lumea spirituală a poporului român. Cele mai reușite creații din toate genurile poartă în ele esențe ale unei sensibilități specifice, de neconfundat în contextul muzicii contemporane universale. Pe o coordonată superioară stilului personal, dincolo de concepte, principii, tehnici sau maniere de compoziție, dincolo de predilecții pentru anumite genuri, limbajuri sau forme, există afinități de expresie și de structură psihică, ce delimitează nuanțat sfera specificității românești în muzica cultă de astăzi.

Astfel, ca o preocupare de prim ordin, se impune continuarea direcțiilor stilistice celor mai valoroase, afirmate cu tărie și prestigiu în muzica românească. Continuitatea genurilor, plămădirea unor noi modalități compoziționale și ridicarea permanentă a măiestriei artistice sînt comandamente majore care vor impulsiona gîndirea muzicală și în viitor.

Sintetizînd însușiri definitorii, se poate spune că o anume atitudine lirică și meditativă, un dramatism lipsit de ostentație dar impregnat de un puternic suflu poetic, un anumit etos ce pătrunde substanța sonoră, expresivitatea melosului atît de felurit alcătuit de multe ori cu esența și ecouri ale improvizației de doină și baladă, libertatea și varietatea ritmurilor fluente și asimetrice, însușirea organizărilor modale în complexitatea lor actuală, o netă predilecție pentru asocieri timbrale vii, precum și un deosebit simț al timpului muzical, neuzitat încă în muzica europeană, și al organizării eterofonice a substanței sonore, sînt numai unele din atributele principale ale muzicii noastre.

În domeniul simfonic, problematica diferențiată urmărită de compozitori a determinat o continuă asimilare și lărgire a elementelor de limbaj muzical și a dus de multe ori la restructurări ale formelor muzicale, la noi interpretări ale formelor tradiționale, precum și la apariția unor modalități novatoare de organizare a discursului muzical. Simfonia, de pildă, a integrat adesea accepțiuni inedite datorită accentuării formelor libere, cuprinse într-o arhitectonică ce urmărea redobîndirea echilibrului clasic. Au stat în centrul preocupărilor lucrări simfonice, întemeiate cu predilecție pe principiul variațunii amplificatoare și continue, în forme ciclice deschise sau închise, prin esența lor apropiată de poemul orchestral de factură și viziune contemporană. Ele au pus în evidență capacitatea autorilor de a construi desfășurări orchestrale larg arcuite, realizate, în general, pe criteriul unor structuri generatoare.

Dar, tocmai în acest domeniu unde inovația găsește cîmpuri fertile, în mod firesc, nu toate strădaniile sînt încununate de aceleași rezultate. Se constată uneori o înțelegere prea îngustă a rolului inovațiilor muzicii moderne, ca și preluarea mecanică a unor procedee de ul-

timă oră, fapt care înăbuşe o definire a propriei personalităţi, alte ori, folosirea necreatoare a soluţiilor preluate mecanic de la precursori atenuiază efortul necesar propriei investigaţii. Autoexigenţa, munca asiduă pentru desăvîrşirea fiecărei creaţii în parte trebuie să constituie întotdeauna esenţa activităţii noastre creatoare.

Muzica cu program, fie ea simfonică sau vocal-simfonică, îşi revendică dreptul de a intra mai intens în centrul preocupărilor. Aici aria marilor teme oferite de literatură şi poezie, încorporate în cultura şi istoria românească, îşi pot găsi oglindiri şi împliniri pe măsura cerinţelor epocii actuale. În astfel de cazuri, compozitorul este dator să fie la înălţimea subiectului propus, să găsească echivalenţe sonore conţinutului filosofic şi emoţional. Firește, titlurile cu iz filozofic sau abstracte dar neacoperite şi nedublate de o muzică bogată în conţinut nu pot satisface şi împlini imperativele creaţiei contemporane.

Opera şi baletul românesc au cunoscut după a II-a Conferinţă unele succese remarcabile. Trebuie să recunoaştem că acestea sînt încă sporadice în raport cu necesităţile actuale şi cu posibilităţile compozitorilor noştri. Vor trebui găsite în viitorul apropiat modalităţi mult mai eficiente pentru o mai bună colaborare a tuturor factorilor ce contribuie la realizarea unor astfel de spectacole complexe. Paralel cu cultivarea formelor consacrate ale teatrului muzical, opera şi baletul într-un act, opera şi baletul destinate televiziunii sau opera cu profil specific radiofonic reprezintă tot atîtea modalităţi de perspectivă prin care compozitorii pot aduce contribuţii substanţiale la îmbogăţirea vieţii artistice. Şi în domeniul operetei s-au remarcat eforturi pentru îmbogăţirea genului. Cu toate acestea, ea nu a fost prezentă cu lucrări semnificative cerute de publicul larg.

Genul concertant a cunoscut în acest răstimp o dezvoltare îmbucurătoare. Treptat, sfera instrumentelor solistice s-a lărgit şi problematica specifică marilor forme simfonice s-a reluat şi aici cu remarcabile rezultate. Investigînd noi posibilităţi de tehnică instrumentală, multe din aceste concerte şi lucrări concertante şi-au cîştigat un bine meritat renume şi peste hotare, fapt confirmat şi de o seamă de premii internaţionale. Pe de altă parte, fenomenul de întrepătrundere a genurilor, de compensare şi diversificare, de integrare a spiritului concertant în ambianţa unor genuri înrudite, este logic ancorat în procesul de dezvoltare a muzicii contemporane şi merită să fie urmărit cu atenţie.

Mai multă înţelegere se cuvine acordată unor genuri pe nedrept neglijate, prea lesne considerate ca minore : rapsodia, suita simfonică, suita de dansuri şi poate chiar muzica de „Divertimento" — în accepţiuni contemporane — sînt genuri cu profunde semnificaţii sociale şi imperios necesare unei efervescente vieţi muzicale. Trebuie subliniat că marile culturi muzicale au urmărit cu stăruinţă aceste genuri de certă popularitate şi largă accesibilitate. Specializarea compozitorilor în anumite domenii de creaţie nu poate fi o piedică pentru întregirea armonioasă a sferei de preocupări creatoare. Viaţa în infinita ei bogăţie de aspecte se poate reflecta în pagini de muzică însufleţitoare ; tradiţii şi obiceiuri pot străluci în ipostaze şi lumini noi, captivante, aşteptate de publicul larg din patria noastră.

Muzica de cameră oferă compozitorilor excepţionale posibilităţi de valorificare şi desăvîrşire a măiestriei lor artistice. Eforturile s-au concentrat în anii din urmă îndeosebi asupra genurilor instrumentale, unde atitudinea inovatoare şi-a spus cuvîntul din plin. Dar şi aici se cuvin subliniate domenii neglijate, cum ar fi, între altele, sonata pentru pian, trio-ul, quartetul şi quintetul cu pian, muzica pentru ansambluri omogene de instrumente de coarde sau de suflat, sau muzica pentru ansambluri mixte, pînă la amploarea dixtuorului şi, îndeosebi, miniaturile instrumentale. Astfel de lucrări, pe lîngă scopul lor pur artistic, au şi o importantă funcţie pedagogică, acut resimţită în procesul de instruire a viitorilor instrumentişti. De asemenea, în genul liedului, atît de strălucit reprezentat în trecut şi preţuit de ascultători, se aşteaptă o puternică înviorare.

Sînt de remarcat, de asemenea, succese obţinute în domeniul muzicii de film, gen de creaţie tînăr în cultura noastră şi care, în ultimii ani, vădeşte tendinţa spre diversificarea mijloacelor, spre aprofundarea dramaturgiei specifice celei de a 7-a arte. Se impune însă o atragere către acest gen a unui număr cît mai mare de compozitori valoroşi, reprezentînd toate genurile, astfel ca, printr-o diversitate de concepţii şi tratare a muzicii de film, să se înregistreze nu numai un înalt nivel artistic, dar şi o cît mai mare varietate. Filmul, ca artă de sinteză, cere tuturor compartimentelor sale o întrepătrundere armonioasă, de aceea producţiile cu un conţinut bogat de idei trebuie să se distingă în mod necesar şi printr-o ţinută muzicală elevată.

Interesante contribuţii se înregistrează şi în domeniul muzicii de scenă de toate genurile.

Astfel, în toate compartimentele creaţiei simfonice, vocal-simfonice, scenice sau camerale, aportul compozitorilor este aşteptat şi dorit, pentru a duce pe trepte mai înalte flacăra tradiţiei culturale a muzicii româneşti.

Probleme ale muzicii corale şi de fanfară

De-a lungul istoriei poporului nostru, cîntecul a fost izvor de frumuseţe, lumină şi speranţă, reflectînd în felul său propriu aspiraţiile din totdeauna către libertate şi progres ale oamenilor. Mijloc de mobilizare — în trecut şi astăzi — de uriaşă însemnătate, el cuprinde acele adînci sentimente ce înflăcărează masele.

Acest gen cu tradiţii deosebit de bogate în creaţia naţională, reprezentat prin valori de înaltă ţinută artistică şi educativ patriotică, muzica corală şi de mase a cunoscut în perioada de după precedenta Conferinţă pe ţară a compozitorilor şi muzicologilor, o accentuată diversificare a modalităţilor de realizare. Dacă fenomenul de creaţie, caracterizat prin tălmăcirea unui registru tematic cuprinzător, şi-ar găsi împlinirea în viaţa muzicală profesionistă şi de amatori, atunci am putea spune despre cor că a devenit acel factor cu amplă prezenţă, un instrument muzical activ pe întreg teritoriul ţării.

Concomitent cu înviorarea activităţii corale de amatori şi în sprijinul acesteia este de aşteptat îmbogăţirea cu noi creaţii a repertoriului de largă accesibilitate, îndeosebi prin cîntece de masă inspirate, atrăgătoare, apropiate tematic şi stilistic de orizontul spiritual-artistic al celor mai largi şi variate straturi de iubitori ai muzicii.

În domeniul creaţiei corale s-au produs mutaţii sensibile sub influenţa exigenţelor estetice ale publicului şi ca rezultat al afirmării unor personalităţi noi, viguroase.

Se remarcă eforturi din ce în ce mai rodnice spre o sinteză între cuceririle tehnicii moderne a genului coral şi valorile expresive, specifice melosului nostru popular.

Prin contribuția neobosită a unor maeștri cu renume în genul coral, precum și a unor compozitori de prestigiu din diferite alte domenii ale muzicii, creația corală a devenit o inepuizabilă capacitate de împrospătare a orizontului tematic și stilistic. Inspirația din temele de înaltă rezonanță umanistă deschide cîmp larg pentru afirmarea celor mai îndrăznețe soluții de realizare corală, problema accesibilității punîndu-se în asemenea cazuri pe un plan artistic superior, de autentică înnoire, de largă și profundă vibrație patriotică.

În ceea ce privește dinamismul dezvoltării creației corale în ansamblu, în perioada de la precedenta conferință se constată că, în timp ce genul à capella cunoaște o continuă ascensiune pe dublul plan al sferei poetice și al procedeelor muzicale, cîntecul de masă, gen cu frumoase tradiții de înflăcărare patriotică, alături de cîteva creații de autentică valoare, înregistrează multe lucrări lipsite de inspirație și vitalitate.

În zilele noastre, cînd întregul popor simte puternic dorința de a-și exprima „într-un singur glas" prin cîntec sentimentele și voința de a lupta pînă la victoria deplină a cauzei socialismului, creația în domeniul cîntecului de masă este chemată să răspundă cît mai profund menirii sale. Pentru a putea fi într-adevăr „vocea" acestei epoci, cîntecul de masă actual trebuie să depășească limitele convenționale ale genului, să redea cu intensitate ecoul conștiinței socialiste a maselor. Este o datorie de onoare a tuturor compozitorilor și în primul rînd a generațiilor tinere născute și crescute în ambianța acestui mediu social efervescent, să contribuie cu noi forțe la avîntul genului.

Paralel cu eforturile compozitorilor pentru ridicarea pe noi trepte a creației corale, sînt necesare din partea forurilor de difuzare — Radio-Televiziunea, formațiile corale profesioniste și de amatori, Casa centrală a creației populare, Editura muzicală, Electrecord — măsuri concrete care să asigure acestui gen locul cuvenit în procesul de formare spirituală a maselor.

Muzica pentru copii și tineret, care a obținut frumoase succese, constituie un domeniu de creație de mare însemnătate. Acest gen cere sporirea eforturilor creatorilor — compozitori și scriitori — în direcția exprimării mai variate și mai nuanțate a universului sufletesc propriu celor mici. Este de asemenea necesar un sprijin mai eficient în difuzarea largă a lucrărilor. Va trebui extinsă experiența pozitivă obținută cu prilejul colaborării dintre Uniunea Compozitorilor, U.T.C. și Consiliul Național al Pionerilor în întocmirea colecției de cîntece patriotice pentru satisfacerea cerințelor educative ale tineretului și școlarilor. Se cuvine remarcată tendința spre abordarea unor forme complexe — coruri a capella, creații vocal-simfonice, chiar de operă —, spre găsirea unor forme cît mai atractive, ce îmbogățesc literatura noastră muzicală în ansamblu.

A crescut în mod sensibil eficiența formațiilor de fanfară și a creației genului în viața muzicală a unor centre de cultură. Acest domeniu al creației dispune încă de mari posibilități de ridicare a măiestriei, de îmbogățire a limbajului prin cultivarea în spirit modern a unor forme specifice, consacrate.

Probleme ale muzicii ușoare

În opinia cea mai largă a publicului nostru, muzica ușoară și-a cîștigat pe drept cuvînt o popularitate care a devenit prezentă în atenția tuturor generațiilor.

În condițiile de viață spirituală specifice poporului nostru, acestui gen îi revine o importantă funcție distractiv-educativă, îndreptată spre cultivarea virtuților morale, spre transmiterea sentimentelor nobile, optimiste, înălțătoare. Muzica ușoară este în măsură să redea, cu reală adîncime artistică, și totodată pe înțelesul unor largi straturi ale publicului, teme de viață cu înaltă semnificație etică și estetică. Continuînd frumoase tradiții naționale ale genului, creații realizate în ultimul an dovedesc aportul original, strădania fructuoasă a compozitorilor și autorilor de texte pentru a întruchipa artistic sensibilitatea contemporanilor, dinamismul sufletesc al noilor generații. Au intrat în conștiința publicului nostru și au pătruns în viața artistică de peste hotare cîntece, piese de dans în variate caractere expresive care, reflectînd personalități diferite, contribuie în același timp la afirmarea unor trăsături originale de ansamblu, proprii muzicii ușoare românești. Cele mai reprezentative lucrări se disting prin noblețea inspirației melodice, prin vigoarea ritmică și bogăția culorilor armonice și instrumentale, calități organic asociate cu imagini poetice elocvente, atrăgătoare. Ținînd seama de ridicarea exigențelor cultural-artistice ale publicului, de îmbogățirea continuă a aspectelor generoase, pasionante ale vieții, care își așteaptă trubadurii, este necesar ca muzica ușoară, care a înregistrat în perioada de după cea de a doua Conferință pe țară creații de binemeritată apreciere, să realizeze un salt calitativ. Apar de o acuitate deosebită cerințele față de creația de muzică ușoară, criticile frecvent și larg formulate de iubitorii genului care implică o permanentă înnoire tematică, poetică și muzicală. Este de așteptat îmbogățirea și lărgirea orizontului de viață abordat de muzica ușoară, prin includerea cu dăruire și cutezanță artistică a unor teme de vie semnificație umană, depășindu-se limitele unei anumite superficialități, unui idilism facil, unui sentimentalism convențional ce caracterizează într-o anumită măsură genul. Se știe că realitățile societății noastre oferă un cîmp inepuizabil de teme dintre cele mai elocvente, inclusiv acelea legate de dramatismul înălțător, de eroismul luptei pentru perfecționarea morală a omului, pentru triumful noilor relații etice și estetice, pentru poziția actuală a omului, a familiei în societatea noastră.

Dată fiind deosebita rezonanță socială a cîntecului liric distractiv și a muzicii de dans, se impune — așa cum de altfel se desprinde și din experiența prilejuită de desfășurarea Festivalului de muzică ușoară de la Brașov — o grijă specială pentru ridicarea măiestriei componistice, pentru eliminarea producției stereotipe, pentru diversificarea tematică, pentru înnobilarea substanței poetice, pentru promovarea selectivă, just orientată și la înălțimea culturii noastre muzicale, de ansamblu, a valorilor genului, pentru îndepărtarea creației lipsite de fantezie și pregnanță, grăbită să răspundă unor finalități minore. Este de dorit ca tradiția națională a muzicii ușoare să fie continuată și îmbogățită pe linia aprofundării specificului național, preluîndu-se creator imboldurile sugerate de varietatea și bogăția melosului popular.

Recentele inițiative ale Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă și ale Radioteleviziunii pentru ridicarea nivelului profesional al interpreților genului, conjugate cu măsuri care să asigure îmbogățirea și dezvoltarea măiestriei compozitorilor și autorilor de texte, vor contribui la progresul atît de așteptat în acest gen.

Rolul militant al criticii

Criticii, parte constitutivă a complexei activități muzicale creatoare, îi revine un rol însemnat în societatea noastră. Ea este chemată să sprijine activ creația, popularizarea valorilor clasice și contemporane, universale și românești, îndrumarea activității interpretative.

În ultimii ani, critica muzicală a demonstrat virtualitățile sale de creștere profesională, afirmîndu-se ca un factor militant. Actul critic, act prin care se urmărește descoperirea sensurilor noi ale muzicii, nu există pentru sine, ci slujește procesul înțelegerii operei pe care, prin valorificare, o integrează unui cadru axiologic. Rezultă din cele de mai sus rolul militant al criticii, faptul că actul de valorificare este o condiție a realizării sociale a creației muzicale.

O literatură profundă și inspirată despre muzică poate trăi prin valorile ei intrinsece și poate intra în patrimoniul unei culturi. Pătruns de o concepție creatoare marxistă, criticul trebuie să depășească particularul și descriptivul, ridicîndu-se la ample generalizări, la o viziune umanistă a muzicii, la pledoaria pentru un ideal înaintat. La fel ca și compozitorul și interpretul, criticul trebuie să aducă propriul său mesaj, pe care are datoria să-l facă cunoscut semenilor într-o expunere riguros argumentată, personală, bogată în sensuri estetice.

Contribuția criticii muzicale poate și trebuie să devină mai eficientă îndeosebi în exegeza actului de creație, în discernerea cu clarviziune a direcțiilor stilistice autentice. Pentru aceasta se impune ca în publicații să se depășească atitudinea criticului de simplu înregistrator de fapte, ce refuză sistematic rostirea judecăților de valoare. Critica impresionistă, la fel ca și critica apologetică nu izbutesc să convingă, să răspundă satisfăcător imperativelor în numele cărora își desfășoară stindardul. Eforturile criticului trebuie concentrate spre sinteze, spre generalizare, spre determinarea în viața muzicală a unui permanent schimb de idei.

În ansamblul criticii muzicale se constată o lipsă de echilibru al genurilor, preponderența cronicii în defavoarea articolelor de sinteză. Însă și în compartimentul cronicii, cu mici excepții, se constată limitarea la descrierea tehnicistă a arhitectonicii, la abundența adjectivelor, absentînd aproape total observațiile critice. Lăudînd fiecare primă audiție se creează tabloul fals al rezultatelor, lăsîndu-se impresia că în muzica noastră nu se scriu decît capodopere.

Eficiența criticii este în strînsă legătură cu nivelul profesional-muzical al celor care o practică ; în această privință se impun eforturi pentru lărgirea pregătirii profesionale a criticii, îndeosebi în direcția adîncirii posibilităților de analiză a fenomenului muzical.

În măsură insuficientă s-a manifestat grija criticii pentru sprijinirea creației celor mai tineri compozitori, pentru dezvoltarea acestora. Din această cauză, auditorul care urmărește dezvoltarea muzicii noastre, ca și înșiși creatorii, nu primesc îndrumarea așteptată prin discernerea adevăratelor valori. Absolutizînd anumite metode de creație, se încearcă definirea bogatului peisaj muzical românesc prin indicarea unilaterală a unor tendințe.

Adeseori criticii aleg calea descripției care apare infinit mai comodă comparativ cu postulatul ierarhizării valorice. Acest aspect este întîlnit și în revista „Muzica", ale cărei intenții de abordare mai curajoasă a problemelor acute ale vieții muzicale au devenit mai sensibile, mai clar confirmate. Este de așteptat ca revista „Muzica", ca și celelalte reviste de cultură și artă să inițieze dezbateri teoretice, discuții largi.

Totodată se așteaptă din partea revistei „Muzica" forme mai eficiente de îndrumare și informare a publicului larg pentru ca astfel să cîștige prețuirea unui număr cît mai mare de cititori, dornici să fie ajutați în înțelegerea problemelor complexe ale muzicii.

Compozitorii nu așteaptă de la critici ditirambe și fraze laudative de serviciu, ci analize critice serioase, materiale de sinteză care să aprecieze cu rigoare științifică rolul fiecărei lucrări.

Probleme actuale ale muzicologiei noastre

Muzicologia care-și datorează existența ca știință autonomă condițiilor favorabile din zilele noastre, se află în plin proces de afirmare. Mărturia o constituie volumele care apar într-un ritm tot mai susținut, cuprinzînd o arie variată de teme și genuri, de la lucrări de amplă sinteză stilistică, monografii și priviri istorice ale genurilor muzicii românești, pînă la lucrări de popularizare, de lexicografie, de informare și educare.

Cercetările întreprinse în ultimul timp au demonstrat științific existența unor importante valori artistice în trecut, ceea ce prezintă dezvoltarea muzicii noastre în strînsă conexiune cu fenomenul muzical universal. Datorită investigațiilor efectuate în ultima vreme, inclusiv în domeniul muzicii bizantine, în viitorul apropiat se va contura tabloul bogat al muzicii pe teritoriul patriei noastre din evul-mediu și din epoca Renașterii. Pe șantierul muzicologic, afîndu-se în curs de tipărire, lucrări cu caracter de sinteză asupra trecutului muzical, se poate afirma că dezideratul suprem al cercetării muzicologice : elaborarea istoriei muzicii românești va fi realizat în anii imediat următori. Multiple probleme așteaptă răspuns din partea muzicologilor. Sînt încă multe momente și figuri de muzicieni români care nu au fost suficient studiate. În unele cazuri, chiar atunci cînd s-au abordat, nu s-a reușit înfățișarea multilaterală a aspectului cercetat, din cauza ponderii prea mari a laturii istoriciste, a fetișizării documentului. Va trebui înțeles că nu înșirarea informativă a evenimentelor, nu înregistrarea documentelor constituie materia vie a cercetării muzicologice, ci actul de creație, opera de artă însăși cu mesajul exprimat și structura sa interioară, sensul activității desfășurate, felul în care respectiva personalitate sau fenomen au răspuns cerințelor estetice și sociale ale epocii.

În privința cercetării tezaurului folcloric, se constată o încetinire a apariției studiilor de specialitate și culegerilor, fapt care îngrijorează. Se așteaptă din partea folcloriștilor și a forurilor editoriale eforturi mai intense pentru elaborarea și tipărirea acelor monografii și studii asupra varietății stilistice, vitalității și frumuseții melosului nostru popular. Corolarul suprem în acest domeniu, în spre care vor trebui să tindă eforturile specialiștilor, este acela al elaborării unei ample lucrări care să trateze problema fundamentală : specificul melosului românesc. Acest deziderat se poate realiza printr-o armonizare a eforturilor și experienței, prin apelarea la metodele moderne de cercetare, comparative, analitice, cibernetice, prin formularea unor idei de amplă sinteză.

Pentru muzicologi este importantă nu numai studierea diferitelor ramuri ale muzicii noastre, a personalităților ei marcante, dar și aportul acestora la cunoașterea valorilor muzicii universale. Ilustrarea acestei teze e con-

firmată de popularizarea muzicii de pretutindeni, a culturilor naționale, în genere a valorilor create de omenire în decursul timpurilor. Sînt însă cu totul insuficiente preocupările pentru elaborarea lucrărilor asupra muzicii secolului XX, asupra fenomenului muzical contemporan de peste hotare. Absența acestei preocupări face ca publicul larg să cunoască prea puțin marile figuri ale muzicii moderne. Rezolvarea optimă a acestei situații depinde de antrenarea condeielor experimentate, de prestigiu, în elaborarea unor ample lucrări cu caracter teoretic și de popularizare pe această temă.

Creșterea nivelului muzicologic constituie premiza pătrunderii și afirmării mai intense peste hotare. Muzicologia românească nu se dezvoltă sub o cupolă de sticlă, ci este deschisă ideilor și cuceririlor valoroase de pretutindeni. Ea este dornică să asimileze impulsurile rodnice, dar în același timp a demonstrat că este capabilă la rîndul ei să aducă contribuții proprii pe plan european, să-și etaleze cuceririle concretizate în studii și articole. În virtutea acestui adevăr peremptoriu se explică creșterea numărului de muzicologi prezenți la congrese, simpozioane și festivaluri internaționale. Contribuțiile românești la confruntările muzicologice din ultimii ani au dus la stabilirea unor punți mai strînse de legătură cu muzicologii și forurile muzicologice din alte țări. În acest context s-a înscris și prima manifestare de prestigiu internațional a muzicologiei noastre: Simpozionul George Enescu, care prin nivelul înalt al referatelor, consemnate în publicații de specialitate din multe țări, a confirmat ținuta profesională a muzicologiei românești. Este de așteptat ca lărgirea tematicii celui de al doilea simpozion internațional de muzicologie George Enescu, înglobînd probleme axate pe tema mesajului umanist al muzicii românești, va fi de natură să facă și mai cunoscute remarcabilele succese ale muzicii noastre.

Muzica și publicul

Rațiunea de a fi a oricărei creații artistice este aceea a satisfacerii deziderateloor spirituale ale societății. Creația noastră muzicală, expresie a celor mai diverse viziuni estetice și stilistice, rezultat al activității pline de dăruire a unor proeminente personalități artistice, are o finalitate socială unică, majoră, de importantă semnificație ideologică: aceea de a sluji operei de ridicare spirituală a contemporanilor. Acesta este răspunsul, concretizat în mod convingător de reprezentanții muzicii noastre contemporane, la întrebarea cardinală în procesul de compoziție: Pentru cine creăm? Cele mai valoroase creații ale muzicii noastre se bucură astăzi de prețuirea unui public din ce în ce mai numeros, dornic să recepționeze mesajul artistic contemporan. Departe de a reprezenta o categorie statică, dată odată pentru totdeauna, publicul se află într-o necontenită evoluție în ceea ce privește concepția, gustul, exigența.

Publicul este eterogen, cu un grad variabil de pregătire. În decursul anilor s-a dovedit că publicul dispune de resurse pentru a se forma, pentru a putea aprecia lucrările valoroase, pentru a-și dezvolta spiritul de discernămînt, manifestîndu-se spontan și entuziast. Faptul că în ultima vreme se prezintă în concerte un număr din ce în ce mai mare de lucrări care, alături de aplauze, sînt întîmpinate cu o atitudine mai rezervată, își are explicația sa. Nu înseamnă că lucrarea controversată n-ar dispune de calități. Fiind scrisă într-un limbaj nou, ea poate da naștere la o anumită rezistență, fapt întîlnit în sălile de spectacole sau de concert chiar și în epoca clasică. Cu toate acestea, fenomenul sesizat trebuie să ne dea de gîndit, deoarece nu putem admite aprecierea de ansamblu potrivit căreia publicul este refractar și insensibil la adevăratele frumuseți ale muzicii noi.

Pentru lărgirea contactului marelui public cu valorile muzicii contemporane se cer întreprinse acțiuni mai susținute pe linia inițierii și popularizării. Educația muzicală a devenit, în momentul de față, una din problemele cardinale ale culturii socialiste. Alături de literatură și artele plastice, muzica trebuie să devină o prezență vie în formația intelectuală a tinerelor generații. În școală, contribuția pe care muzica o aduce la dezvoltarea orizontului cultural este nesatisfăcătoare, insuficient valorificată.

Muzica își poate îndeplini înalta menire social-educativă în măsura în care slujitorii ei, specialiști, beneficiază de o bună pregătire profesională, de un orizont larg, de cunoștințe muzicale complexe. În domeniul învățămîntului muzical există numeroase carențe privind structura organizatorică, absența unor secții de specialitate la conservatoare, lipsa unui for competent în cadrul Ministerului Învățămîntului care să se ocupe de conducerea și îndrumarea învățămîntului artistic.

Dezideratele Uniunii Compozitorilor privind îmbogățirea structurii învățămîntului muzical de specialitate sînt pe cale de rezolvare. Se preconizează reorganizarea liceelor de specialitate și legarea lor directă de conservatoare; astfel se va realiza o strînsă legătură între diferitele forme ale învățămîntului muzical, de la cel elementar și pînă la cel superior. În acest fel se poate asigura o mai bună determinare a profilului învățămîntului, a planurilor, se va contribui la ridicarea nivelului științific al manualelor. De asemenea, reînființarea secțiilor de muzicologie, dirijat orchestră și regie de operă în cadrul conservatoarelor, specialități absolut necesare vieții noastre muzicale, va da posibilitate talentelor excepționale să-și desăvîrșească pregătirea, umplînd golurile resimțite în sectoarele respective. Aceste măsuri ca și altele ne dau certitudinea că în viitorul apropiat vom dispune de un învățămînt de specialitate perfecționat, capabil să răspundă problemelor actuale legate de pregătirea complexă a viitorilor muzicieni.

Problema difuzării muzicii constituie pîrghia determinantă în relația creator-public. Programările nu se fac întotdeauna după criterii judicioase. Unele lucrări, îndeosebi opere, lucrări vocal-simfonice, cvartete, coruri așteaptă mult pînă sînt incluse în repertoriu. Instituțiile muzicale în actualul sistem de difuzare nu fac față bogatei creații, fapt pentru care, cu puține excepții, muzica contemporană se difuzează sub eticheta de „primă audiție", după care dispare din conștiința auditorilor.

Problemele difuzării sînt extrem de complexe și trebuie să recunoaștem că sistemul existent în viața muzicală apare greoi, anchilozant. Se cer întreprinse forme noi, mai dinamice.

Prezența muzicii românești peste hotare a devenit mai promptă, a crescut sensibil în ultimii ani numărul compozitorilor și muzicologilor care au avut posibilitatea să întreprindă călătorii de studii în străinătate. Creații valoroase din ultimii ani au fost programate în festivaluri internaționale, în repertoriul curent al unor formații simfonice și de cameră, în emisiunile de radio de pretutindeni. Compozitorii noștri au obținut prestigioase premii la concursuri internaționale de creație muzicală. S-a

intensificat colaborarea dintre Uniunile de compozitori din țările socialiste, prin schimburi de delegații, materiale informative ; organizarea de concerte pe bază de reciprocitate etc. Compozitorii români și-au manifestat întotdeauna dorința să cunoască realizările muzicale valoroase din toate țările lumii și în acest sens au fost întreprinse numeroase acțiuni concrete. Totuși, în problema relațiilor muzicale cu străinătatea, rezultatele continuă să rămînă inferioare posibilităților și valorii însăși a creației consacrate de premii internaționale, apreciată în numeroase rînduri de personalități marcante ale vieții muzicale mondiale. Pentru remedierea acestei situații și asigurarea unei propagande eficiente a muzicii noastre peste hotare, se cer întreprinse o serie de măsuri cum ar fi : cooperarea cu edituri și case de discuri internaționale pe baze reciproc avantajoase, elaborarea unor materiale de popularizare, multiplicarea unor partituri și știme solicitate etc. Este necesară înființarea unui serviciu în cadrul Uniunii Compozitorilor care să îndeplinească operativ și cu spirit de inițiativă acest obiectiv. Numai astfel vom ajunge ca, în scurt timp, să valorificăm și pe plan internațional talentele, forțele creatoare de care dispunem.

Probleme ale vieții Uniunii Compozitorilor

Ultimii ani au marcat o creștere considerabilă a rolului și responsabilității Uniunilor de creație. Politica partidului, de consultare și antrenare a celor mai înalte foruri de creație în problemele vitale ale națiunii, precum și în dezvoltarea culturii, a fost consfințită printr-o serie de acțiuni, întîlniri și discuții nemijlocite între conducătorii de partid și de stat și oamenii de artă. În același consens se înscrie și măsura ca președinții Uniunilor de creație să facă parte din Biroul executiv al Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, asigurîndu-se astfel o participare efectivă a oamenilor de creație la elaborarea și traducerea în viață a problemelor specifice activității ideologice și artistice.

Pe aceste noi temeiuri a crescut prestigiul Uniunii Compozitorilor, întărindu-se, în același timp, colaborarea cu celelalte instituții muzicale, inclusiv Radio-Televiziunea. Este de așteptat ca în viitorul apropiat să se adopte măsuri concrete pe linia intensificării legăturilor cu organismele de difuzare a muzicii pentru ca în acest fel să se asigure o mai mare promptitudine în promovarea și interpretarea creației.

Viața internă a Uniunii a cunoscut un ritm susținut, au funcționat Birourile secțiilor de creație și muzicologie, unele cenacluri au constituit cadru de dezbatere a problemelor de estetică și creație. O activitate pozitivă a fost desfășurată și la unele filiale și cenacluri, îndeosebi la filiala din Cluj. În Biroul și Comitetul de conducere al Uniunii au fost discutate periodic probleme actuale ale creației și muzicologiei, au fost întreprinse acțiuni pentru tipărirea și popularizarea muzicii românești. Evident, nu toate organismele existente în Uniunea Compozitorilor au funcționat perfect, s-au manifestat deficiențe ca urmare a înțelegerii formale a responsabilităților, unele discuții din cenacluri s-au dovedit infructuoase, superficiale, unele propuneri menite să rezolve anumite probleme specifice nu au fost aplicate.

Uniunea Compozitorilor are importanta menire de a organiza și susține cu eficiență activitatea pe plan obștesc, social a membrilor ei, de a asigura participarea cu un aport propriu, specific, a compozitorilor și muzicologilor la viața complexă și dinamică a patriei noastre. Ea este chemată să militeze pentru formarea tinerelor generații de artiști în spiritul concepției științifice despre rolul artei în societate, să cultive ideea responsabilității politice, a actului de creație. Este necesar să perfecționăm în cadrul organizației noastre obștești metoda confruntărilor deschise, principiale și curajoase, de opinii, să folosim în modul cel mai prețios virtuțile exprimării libere, cu obiectivitate, exigență și responsabilitate etică și profesională a punctelor de vedere privind dezvoltarea creației muzicale contemporane. Trebuie să ridicăm pe o nouă treaptă activitatea teoretică ideologică desfășurată de Uniunea Compozitorilor, să adîncim înțelegerea de către muzicieni în spiritul materialist dialectic a fenomenelor social-culturale și artistice ale vremii noastre. În procesul de alegere de către fiecare artist a propriului drum de creație, de definire a personalității sale, activitatea de orientare, de ridicare a conștiinței profesionale și cetățenești are o importanță primordială.

Continua perfecționare a stilului de muncă reclamă în viitor găsirea unor forme organizatorice mai eficiente pe linia sprijinirii procesului de creație, în așa fel încît comisiile să-și îndeplinească pe deplin menirea de promovare a creației. Se cer, de asemenea, înființate servicii care să răspundă cu promptitudine și competență de problemele difuzării și propagandei muzicii românești în țară și peste hotare, în scopul asigurării unor contacte mai vii, mai active, pentru ca în acest fel creația și muzicologia românească să fie prezente în centrele muzicale de pretutindeni, pe măsura valorii lor.

Activitatea editorială, care a înregistrat succese evidente, poate să contribuie în mai mare măsură la propaganda muzicii românești. Pe această cale este posibilă găsirea unor forme mai puțin costisitoare de tipar pentru creația muzicală, precum și realizarea unor acorduri internaționale menite să faciliteze prezența partiturilor care nu au nevoie de traducători, în marile centre muzicale de peste hotare, contribuind astfel la mărirea tirajelor. Uniunea Compozitorilor poate avea în viitor un rol și mai important pe linia stimulării creației, instituind premii anuale pentru cele mai valoroase lucrări în toate genurile, organizînd concursuri de compoziție. Totodată, în colaborare cu alte instituții centrale și locale, Uniunea Compozitorilor poate contribui la susținerea unor concursuri republicane de interpretare a muzicii românești.

Dezbătînd cu principialitate aspectele dezvoltării creației și activității teoretice muzicale, lucrările Adunării generale a compozitorilor și muzicologilor vor da un nou impuls acestui domeniu al culturii. Succesele obținute în diferite genuri de creație, experiența dobîndită, adîncirea continuă a contactului cu viața, cu cerințele spirituale ale societății, hotărîrea tuturor membrilor Uniunii Compozitorilor de a participa cu tot talentul și puterea lor creatoare la progresul muzicii românești, stau chezășie pentru izbînzi viitoare, pentru înflorirea continuă a culturii noastre socialiste.

Comitetul Uniunii Compozitorilor își exprimă convingerea că acest important eveniment va contribui la stimularea creatorilor de muzică spre realizări menite să îmbogățească viața spirituală a poporului. În întîmpinarea Adunării generale a compozitorilor și muzicologilor, să ne sporim eforturile de artiști militanți pentru propășirea muzicii românești, pentru desăvîrșirea construcției socialiste în patria noastră.

Valori și tendințe în muzica românească

Continuînd în coloanele revistei o amplă discuție pe tema sus enunțată, invităm pe compozitori și muzicologi să ne răspundă la următoarele întrebări:

1. Care sînt, după părerea Dvs., cele mai reprezentative lucrări ieșite de pe șantierul creator românesc în ultimii 6—8 ani?

2. În ce măsură noile creații românești auzite în sălile de concert continuă tradițiile muzicii noastre și ne dau în același timp posibilitatea unei continue integrări în arta contemporană? În ce măsură credeți că reprezentanții celei mai tinere generații de compozitori români au depășit limitele unor experimentări în sine atingînd fie zonele artei majore fie domenii ce depășesc înțelesul actual al categoriilor artistice?

3. În ce măsură credeți că cele mai noi dintre creațiile românești sînt profund ancorate în contemporaneitatea țării noastre, reflectă trăsăturile distincte ale spiritualității românești?

4. Credeți că noile creații românești satisfac exigențele și realizează opera de educare a publicului?

5. Cum apreciați raporturile dintre creația muzicală și critica muzicală? În ce măsură cercetarea muzicologică abordează probleme esențiale ale vieții noastre muzicale?

6. Ce măsuri organizatorice propuneți pentru o mai bună difuzare a creației muzicale românești, pentru o mai adîncă cunoaștere a acestor lucrări în țară și peste hotare?

PASCAL BENTOIU

1. Cvartetul nr. 2 de Mihail Jora; Triplul concert de Paul Constantinescu; Lucrările de cameră ale lui Tudor Ciortea; „Vis cosmic" de T. Grigoriu; Arcade și Concertul pentru pian de Aurel Stroe; lucrările lui T. Olah inspirate de Brîncuși; Concertele pentru violoncel și vioară de Anatol Vieru; Simfoniile II, IV și V, concertul de vioară, și lucrările de cameră ale lui W. Berger; Variațiunile cinematografice de D. Capoianu și diversele lucrări de Ludovic Feldman, Adrian Rațiu, D. Bughici, Gh. Costinescu, Miriam Marbe, Lucian Metianu, Costin Miereanu, Corneliu Dan Georgescu.

Lista nu este nici pe departe exhaustivă și îmi dau seama de tot ce poate fi nedrept într-o enumerare atît de seacă.

2. În cele mai multe cazuri continuitatea este evidentă. Contemporaneitatea de asemenea. Aceasta din urmă nu trebuie să devină însă o obsesie. Aș prefera să asist la obsesia valorii și a autenticității.

Zonele artei majore pot fi atinse — în principiu — cu orice fel de mijloace. Deci nu întrebuințarea unora sau altora din mijloace garantează sau împiedică atingerea acestor zone. Despe depășirea înțelesului actual al categoriilor artistice cred că nu poate fi încă vorba.

3. Dacă sînt bune, creațiile reflectă spiritualitatea românească și probabil că sînt bune tocmai pentru că o reflectă. Contemporaneitatea nu poate fi eludată de nici o creație valoroasă. Cît despre criteriile de valoare, aceasta este altă problemă, neatinsă în chestionarul anchetei.

4. Impresia mea este că, într-o anumită măsură, da. Creațiile enumerate la punctul 1 am căutat să le selecționez pe criteriile unui public cultivat, criterii împletite evident și cu cele profesionale.

5. Nu. Creația a atins un nivel remarcabil, iar critica persevorează într-un amatorism desuet. Vorbesc de impresia de ansamblu.

— Problemele vieții muzicale nu-mi par a ține de domeniul muzicologiei. Dacă e vorba de problemele însăși ale muzicii care se scrie în țara noastră, muzicologia este în ansamblu mult mai interesantă decît critica, rămînînd totuși sensibil în urma creației. Procesul este de altfel mai degrabă normal.

6. Găsirea unor oameni competenți și onești, care în cadrul unui organism, creat ad-hoc, s-ar ocupa într-un spirit patriotic lucid numai de acest lucru. Admițînd că s-ar găsi cei 3—4 oameni necesari mai trebuie întrunite cîteva elemente: bani (care într-o fază ulterioară s-ar întoarce cu vîrf și îndesat), înțelepciune și simț comercial.

D. D. BOTEZ

Din mulțimea lucrărilor muzicale scrise în această perioadă aș încerca să mă opresc doar asupra pieselor vocal-simfonice și a capella.

O impresie deosebită mi-au produs astfel lucrările vocal-simfonice ale lui Ștefan Niculescu și Aurel Stroe interpretate în ultimii ani în concertele Filarmonicii bucureștene.

Remarcabil scris mi s-a părut de asemenea oratoriul „Grivița — 1933" a lui Gheorghe Dumitrescu.

Printre lucrările a capella aș cita într-o ordine cu totul întîmplătoare „Omagiu lui Eminescu" a lui Doru Popovici, „Tripticul" lui Liviu Glodeanu, „Șapte strigături și o mustrare" a lui Tudor Ciortea, Ciclurile de piese pentru cor de femei de Hilda Jerea, cele „Patru cîntece oșănești" ale lui D. Capoianu, „Anotimpurile" și „Tablouri de Luchian" de Th. Bratu, „Scene nocturne" de Anatol Vieru, „Madrigalele" lui Tiberiu Olah, „Trei cîntece sărbătorești" de A. Mendelsohn, prima colecție de cîntece pentru voci egale ale lui Sigismund Toduță, corurile bărbătești ale lui Liviu Comes, Madrigalele lui Cornel Țăranu precum și piesele scrise în acești ultimi ani de compozitorii Ioan D. Chirescu, Matei Socor, Radu Paladi, Zaharia Popescu, Anton Zeman, Corneliu Cezar, Remus Georgescu ș.a.

2. Lucrările corale românești scrise în ultimii ani și mai ales acelea pe care le-am amintit drept răspuns la punctul 1 al anchetei dv., sînt integrate în tradițiile corale românești, cele mai multe dintre ele utilizînd într-un mod sau altul cîntecul popular românesc. Ele abordează bineînțeles o polifonie mai avansată, o variată gamă de noi mijloace expresive. Forța lor artistică (forța care asigură acestor lucrări un loc realmente reprezentativ în frontul nostru componistic din ultimii ani) stă — mi se pare — în modalitatea cu care reușesc să sintetizeze înnoirile de limbaj cu mijloacele expresive ale înaintașilor muzicii românești.

Se discută în ultima vreme mult despre noile tehnici componistice, despre noile drumuri ale muzicii corale românești. Un element rămîne mi se pare incontestabil. Întreaga istorie din ultimii ani a muzicii românești ne demonstrează fără putință de tăgadă, că nu pot intra realmente în conștiința publicului, în tezaurul coral românesc, decît acele lucrări care reușesc să realizeze această sinteză dintre trecut și prezent, care ne aduc într-o formă sau alta crîmpeie din parfumul autentic al încă neîntrecutelor cîntece populare.

Mi-aș permite să fac din acest punct de vedere o mică paranteză între creația instrumentală și creația corală românească din ultimul timp.

Multe dintre noile lucrări instrumentale românești, în special acele aparținînd unor recent absolvenți ai Conservatoarelor, poartă amprenta unor experimentări care nu le-au dat încă autenticitatea artistică și deci un loc reprezentativ în creația noastră muzicală.

În domeniul muzicii corale experimentul mi se pare permanent integrat în cultura muzicală românească. Și Anatol Vieru (în „Scene nocturne") și Doru Popovici (în „Omagiu lui Eminescu") vehiculează un limbaj inedit bazat pe cele mai noi cuceriri ale tehnicii corale dar ei sînt indiscutabil și continuatorii unor strălucite tradiții, purtătorii unui mesaj artistic autentic reușind să aducă suflul, muzicalitatea, forța expresivă capabile să impresioneze auditorul.

3. În afara celor cîteva idei afirmate la întrebările precedente aș vrea să mai adaug cîteva cuvinte despre destinul cîntecului de masă.

În ultimele luni, asistăm cu bucurie la reînvierea genului atît de îndrăgit în special de masa tinerilor.

Interesant mi se pare faptul că în aceste ultime lucrări, compozitorii de creații corale și-au reînoit mijloacele. Părăsind tehnica elementară a relațiilor dintre tonică și dominantă, simplele ritmuri de marș, unii compozitori ne demonstrează că sînt pe deplin receptivi la cerințele artei contemporane, folosind cu curaj și discernămînt modelări melodice, armonice, polifonice mai avansate. Rezultatele se văd în cîntece de masă valoroase, exprimînd prin mesajul lor poetico-muzical spiritualitatea vremurilor noastre.

Piese ca „Oameni noi" a lui Doru Popovici și „Țara lui Făt Frumos" a lui Tiberiu Olah arată la ce înălțime artistică poate ajunge un cîntec de masă tratat cu mijloace artistice contemporane. Fără îndoială că sutele de formații profesioniste și de amatori ale țării așteaptă cu nerăbdare suita de cîntece de masă de elevată ținută artistică capabile a concura la opera de educație patriotică și estetică a poporului nostru.

4. Am certitudinea că și în domeniul muzicii corale publicul socotit de mulți receptiv doar la valorile trecutului, așteaptă lucrări noi.

O îndelungată practică dirijorală mi-a demonstrat că lucrările cele mai înaintate ca limbaj se impun chiar de la prima audiție dacă sînt bine scrise coral. În domeniul creației corale, cu secularele tradiții din țara noastră, nu trebuie să ne îndoim de receptivitatea publicului.

Datoria noastră a compozitorilor și interpreților este să hrănim publicul cu piese noi și bune, să reușim să depășim orice inerții care ne fac uneori să programăm în concertele noastre doar lucrările a căror succes de public a fost verificat de o îndelungată tradiție.

Situația este cunoscută. Cu excepția a 1 sau 2 formații, concertele corale nu mai sînt de mulți ani în atenția criticii muzicale.

În paginile „Contemporanului" de pildă nu am găsit de ani de zile măcar cîteva rînduri dedicate concertelor corale care au loc săptămînal în toate centrele muzicale ale țării. Rezultatul unui asemenea dezinteres poate avea grave consecințe pentru mișcarea noastră corală.

6. Iată și cîteva propuneri :

— Mai multe concerte a capella susținute de formațiile într-adevăr reprezentative.

— O mai largă difuzare a pieselor corale la Radio și în special la Televiziune.

— Realizarea unor imprimări discografice capabile să ofere o privire de ansamblu asupra creației corale contemporane românești.

LIVIU COMES

1. Creația românească din ultimii 6—8 ani se caracterizează printr-o dezvoltare impetuoasă și multilaterală. Diversității stilurilor i se adaugă străduința de a căuta cu aviditate noul, trăsătură mai accentuată, după cum e și firesc, în creația tinerei generații, dar prezentă în diferite grade și sub diverse aspecte la toate generațiile noastre de compozitori. Acest fapt situează creația românească, în ansamblul ei, pe poziții avansate în contextul muzicii contemporane. Personal, urmăresc cu mult interes toate creațiile colegilor mei și consider că fiecare lucrare scrisă cu pricepere și onestitate își aduce contribuția ei la edificiul muzicii românești. O ierarhizare valorică a lucrărilor din această perioadă, cu stabilirea celor reprezentative în creația românească sau chiar numai în cea a autorului, cred că este încă prematură.

2. Sprijinirea creației noastre de azi pe tradiție constituie un fenomen natural și de la sine înțeles. În artă, ca și în biologie, vrem sau nu vrem, sîntem urmașii strămoșilor noștri. Noul se naște în sînul unor elemente vechi, pe care le cuprinde apoi într-o altă sinteză sau într-o altă formă de exprimare, proces desigur nu întotdeauna la fel de ușor de sesizat. Chiar și negarea unor mijloace de expresie sau utilizarea lor cu totul altfel decît înainte, presupune asimilarea, cunoașterea și interpretarea tehnicii înaintașilor. De aceea, așa-zisa ruptură cu tradiția este de cele mai multe ori aparentă, produsă mai ales de dificultatea de a observa aceste legături.

Pentru a înțelege în mod just rădăcinile creației contemporane este necesară o cunoaștere temeinică, prin clasificarea după criterii stilistice, a imensului material acumulat în urma evoluției multiseculare a artei muzicale. O astfel de clasificare evolutivă, similară clasificărilor din alte domenii ale cunoașterii umane, trebuie să stea la baza învățămîntului muzical contemporan, pentru a pune ordine în gîndirea muzicianului și a-l face să vadă în mod clar ce este vechi și nou cu adevărat și prin ce mecanism s-a trecut de la o etapă la alta.

3. Fără îndoială, muzica poporului nostru oferă creatorilor resurse inepuizabile. Valorificarea lor în spiritul epocii noastre este determinantă pentru înscrierea unei prezențe românești în muzica contemporană.

În diferite epoci, elementele de folclor au fost asimilate în muzica cultă potrivit stilului acelor vremi. În istoria muzicii, folclorul unor popoare este legat chiar de acele epoci : baroc, clasicism, romantism sau impresionism, a căror stil a fost cel mai compatibil cu o astfel de asimilare. Din acest punct de vedere convingerea mea este că folclorul românesc are toate premisele să-și facă auzit glasul în mod convingător tocmai în epoca noastră. Aceasta nu numai datorită împrejură-

rilor istorice care au dus la înflorirea de azi a creației noastre, dar și prin particularitățile folclorului românesc care îl fac să se preteze mai bine asimilării în muzica, mai puțin supusă constrîngerilor, a acestui secol. În sprijinul acestei păreri aș aminti adeziunea unui număr din ce în ce mai mare dintre compozitorii noștri la adaptarea modalismului românesc la tehnica serială și la un linearism care permite desfășurarea elementelor melodice și ritmice de esență populară cu o libertate și expresivitate mult apropiată de caracterul lor originar monodic.

4. În problema educării publicului s-au spus și s-au făcut multe lucruri și se mai pot face încă. Cred însă că receptivitatea față de muzica contemporană nu trebuie bazată exclusiv pe cultura de specialitate, care, inevitabil, la un simplu consumator de muzică va fi întotdeauna limitată. Cheia rezolvării problemei o constituie mai degrabă transformarea gustului și mentalității publicului, spre a căuta la concerte nu numai lucruri deja auzite ci și ceva nou. Acest rezultat se poate obține printr-o bună politică de repertoriu, care prin lucrări contemporane de mare expresivitate, prezentate la un înalt nivel de interpretare, să trezească interesul publicului pentru o astfel de muzică. Aici ajungem la o problemă despre care de obicei se vorbește mai puțin și anume: educația interpreților în spiritul muzicii contemporane. Complexitatea acestei muzici, caracterul ei concentrat, aforistic, plin de subtilități, fac ca interpretarea ei să fie cît se poate de pretențioasă și în același timp hotărîtoare pentru înțelegerea ei de către public. Propagarea muzicii contemporane din pură obligație și fără convingere, nu-i face un bun serviciu. Avem nevoie de interpreți care să înțeleagă această muzică și s-o interpreteze cu competență și dragoste. Pentru aceasta este necesară o mai puternică ancorare a învățămîntului nostru muzical în contemporaneitate, atît în ceea ce privește situația disciplinelor teoretice cît și a repertoriului, care de obicei se limitează la epoca clasică și romantică. Chiar și exercițiile și studiile tehnice sînt concepute în stiluri de mult depășite și nu îndreaptă de loc privirea viitorului interpret spre muzica contemporană. Sub acest aspect literatura didactică instrumentală are serioase goluri pe care compozitorii noștri sînt chemați să le umple.

5. Față de complexitatea muzicii contemporane cred că principala sarcină a criticii noastre muzicale este de a ajuta înțelegerea acesteia de către public, studiind-o și explicînd-o. Emiterea unor judecăți de valoare, în ritmul actual de dezvoltare al muzicii, ar putea fi pripită și nici nu constituie preocuparea de cea mai stringentă necesitate. Abia după parcurgerea unei etape mai mari, care să ofere o suficientă perspectivă, sînt posibile unele evaluări valabile. Cît despre muzicologia noastră, consider că ea a realizat pînă acum succese remarcabile, în cele mai variate ramuri ale ei, care îi prevăd o frumoasă dezvoltare în viitor.

6. În vederea îmbunătățirii difuzării creației românești aș insista asupra a două măsuri a căror realizare nu mi se pare prea dificilă, dar care ar aduce foloase indiscutabile.

1. — Alături de tipărirea în Editura muzicală a unui număr de lucrări, restrîns prin forța lucrurilor, să se asigure de către Uniunea Compozitorilor multiplicarea cu ajutorul unor procedee rapide și ieftine, a unui număr cu mult mai mare de lucrări ale tuturor compozitorilor, într-un tiraj redus la strictul necesar pentru ca acestea să poată fi cunoscute de oameni de specialitate la scurt timp după crearea lor. S-ar da astfel posibilitate muzicienilor să fie în mod efectiv puși la curent cu creația noastră actuală.

2. — Să se organizeze de către Comitetul pentru Cultură și Artă împreună cu Uniunea Compozitorilor un festival anual al creației muzicale românești, în cadrul căruia, desigur în baza unei selecții prealabile, să fie prezentate ultimele lucrări scrise în diferite stiluri și aparținînd diferitelor generații de compozitori, o adevărată panoramă a muzicii românești. Fixîndu-se în timpul verii, într-una din localitățile pitorești ale țării, sînt sigur că un astfel de festival ar constitui o vacanță muzicală care ar atrage nu numai pe muzicienii și pe melomanii noștri, ci și un număr considerabil de străini, devenind un admirabil prilej de propagandă pentru muzica românească.

DAN CONSTANTINESCU

1. Ar fi prea lungă lista lucrărilor românești din ultimii 8 ani pe care le apreciez. Aș putea însă spune că mi se pare deosebit de îmbucurător faptul că în acești ani muzica noastră a devenit mai bogată, mai variată, și mai realistă din punct de vedere artistic.

2., 3. De obicei muzica scrisă într-un stil cu care ascultătorii nu sînt încă deprinși izbește publicul prin ceea ce are nou, neobișnuit și pare complet ruptă de tradiție, cu totul în afara comunității spirituale din care compozitorul face parte. Numai după ce trece un anumit timp, ascultătorul descoperă afinitățile, legăturile cu premergătorii. Așa s-a întîmplat deseori în istoria muzicii. Și în cazul nostru, ceea ce părea acum 8 ani complet străin de drumul muzicii românești, este privit astăzi ca o verigă normală în dezvoltarea muzicii noastre, reflectînd trăsăturile specifice ale spiritualității românești.

Așa se va întîmpla și cu muzica scrisă azi de cei mai tineri compozitori. Bineînțeles că unii au depășit cu succes „parametrii experimentărilor în sine".

Dovadă, — premiile internaționale și succesul binemeritat de care unii dintre ei se bucură în străinătate.

4. Educarea publicului este o problemă foarte dificilă și s-a realizat pînă acum prea puțin în acest domeniu. Cred însă că pentru a îndruma publicul pe calea înțelegerii muzicii contemporane, muzica românească de azi reprezintă un foarte solid punct de plecare.

5. Critica noastră muzicală e adesea palidă, neutră. Aș dori o critică mai vie, care să coboare mai adînc în analizarea fenomenului muzical și care să exprime — deschis, fără ocol și fără a ține seama de considerente extra-muzicale — părerile criticului.

6. Muzica vecinilor noștri este mult mai cunoscută în străinătate decît a noastră. Ar trebui, cred, ca forurile care se ocupă la noi de această chestiune care devine din ce în ce mai importantă să se intereseze îndeaproape de mijloacele foarte complexe întrebuințate de vecinii noștri pentru răspîndirea muzicii lor, pentru ca apoi să le utilizăm și noi într-o acțiune continuă și susținută de difuzare a muzicii românești peste hotare.

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

Dat fiind diapazonul stilistic extrem de larg al creației din ultimii ani, rod al unei efervescențe nemaiîntîlnite în trecutul nostru muzical, un răspuns direct la întrebare ar însemna o etalare de valori care în ultimă instanță nu ar fi decît o simplă înșiruire de lucrări.

Am convingerea că o asemenea însiruire nu ar face altceva decît să releve într-o oarecare măsură propriul meu gust, eventuale predilecţii stilistice, şi nu cred că acesta este scopul anchetei organizate în paginile revistei „Muzica".

Constat cu satisfacţie că şantierul componistic românesc relevă numeroase rezultate artistice care pledează odată în plus pentru faza ascendentă a creaţiei contemporane. Pot fi citate valori autentice din cele mai variate direcţii stilistice începînd cu lucrările reprezentanţilor tradiţiei naţionale şi ajungînd la cei mai tineri abia ieşiţi de pe băncile Conservatorului.

Nutresc certitudinea că din noianul lucrărilor (care uneori poate deruta pe temerarul muzicolog care ar încerca în acest moment o ierarhizare a valorilor) se vor profila în viitor lucrări reprezentative pentru muzica noastră.

2. În mod teoretic o artă autentică nu poate apare ex nihilo. Totul se grefează pe ceea ce fusese plămădit anterior. Chiar şi cele mai radicale tendinţe care ni se par că la ora actuală au un pronunţat aspect tehnicist, pot derula în perspectivă elemente care vor apărea ca avînd rezonanţe naţionale vizînd ethosul nostru specific.

Aruncînd o privire nu prea îndepărtată asupra trecutului nostru muzical putem remarca că elementele înnoitoare de limbaj emană întotdeauna din anumite virtualităţi folclorice.

Mă refer în această privinţă la perioada interbelică a muzicii româneşti. Improvizaţia enesciană, atmosfera timbrală a „Priveliştilor moldoveneşti", sonorităţile inedite din unele creaţii ale lui Dinu Lipatti („Sonata pentru mîna stîngă"), varietatea ritmică a lui Paul Constantinescu, ca să nu evocăm o serie de alte trăsături specifice muzicii lui Rogalski, Filip Lazăr, Andricu, Drăgoi, Negrea, etc. demonstrează odată mai mult că înoirile de limbaj preced de cel mai multe ori intenţiile de aprofundare a unei anumite tematici.

Desigur constatarea nu poate fi mutată în orice condiţii. În zilele noastre, căutările tehniciste nu apar întotdeauna pornite din potenţiale folclorice ci mai curînd datorită unor imbolduri primite din afară.

Acest fenomen a existat în muzica românească şi în faza marcată de primele decenii ale secolului nostru.

În fond, în muzica românească se răsfrîng într-un mod creator toate mările direcţii ale frămîntatului nostru veac muzical. Deosebirea care se relevă constă în aceia că în momentul de faţă nu primează întotdeauna la mulţi compozitori necesităţile de înnoire a limbajului deduse din folclor ci necesităţile de înnoire primite prin asociaţie din exterior. În acest cadru este posibil ca punctul terminus al căutărilor fie să se încadreze în matca tradiţională a muzicii noastre, fie să reprezinte prin negaţie o formă inedită de manifestare a muzicii noastre. Ştiut fiind că o cultură naţională puternică nu este numai rezultatul asimilării folclorice sau a asimilării undelor externe ci a unei operaţiuni de sinteză şi a acelui inedit pe care-l aduce propria personalitate ; personalitate care nu poate fi desprinsă din contextul în care trăieşte şi care voluntar sau nu, în perspectiva istorică, se va demonstra perfect integrată în respectivul context social.

În afara acestora, am constatat la o serie de compozitori elemente cu substrat folcloric care îşi relevau sursa folclorică cu destul de multă dificultate. Este vorba deci de o rafinată generalizare a unor caracteristici modale, ritmice, eterofonice sau chiar trăsături mai sublimate ale creaţiei folclorice.

Este indiscutabil faptul că o cultură muzicală îşi atestă maturitatea nu atît prin ceea ce preia, asimilează ci prin valoarea intrinsecă, prin contribuţia nouă pe care o aduce. Ori sub acest aspect, în muzica românească din ultimii ani există certe mărturii ale unor reale contribuţii.

3. Fenomenul creaţiei muzicale este extrem de complex. Din această cauză există lucrări care îşi dezvăluie imediat rezonanţele contemporane dar şi lucrări care necesită forme mai evoluate de iniţiere pentru a putea fi percepute. Sub acest raţionament s-ar putea crede că încercăm să justificăm contemporaneitatea tuturor creaţiilor. Departe de noi acest gînd. A fi contemporan înseamnă a dezvălui în muzică aspiraţiile majore ale epocii pe care o trăieşti. Căile realizării acestui deziderat sînt foarte multiple şi diferă atît de mult încît chiar şi în creaţia aceluiaşi compozitor se constată diversificări de planuri în acest sens.

Consider că pe linia racordării creaţiei la spiritualitatea contemporană românească există încă multe şi nebănuite căi nevalorificate. Bunăoară în genul operei aşteptăm de prea mulţi ani o lucrare majoră care să ateste o contribuţie efectivă la reliefarea dinamismului proceselor psihologice specifice omului zilelor noastre.

M-am referit doar la acest gen dar în egală măsură s-ar putea invoca şi formele muzicii „pure".

4. Întrebarea mi se pare unilateral formulată. Răspunsul presupune în cazul de faţă, nu numai un singur factor, o singură poziţie ci are un caracter ambiguu.

Sînt absolut convins că nivelul tehnic, profesional al creaţiei contemporane răspunde în lucrările reprezentative celor mai înalte exigenţe de pretutindeni şi implicit ale publicului nostru. În egală măsură sînt însă convins că nu s-au întreprins suficiente acţiuni pentru ca receptivitatea publicului, educaţia sa muzicală să fie la nivelul atins în domeniul creaţiei.

5. Pe această linie s-au întreprins unele acţiuni individuale meritorii dar în ansamblu critica şi muzicologia sînt deficitare. Sînt publicate cu totul sporadic studii cu caracter de sinteză asupra creaţiei româneşti contemporane iar în cronicile ce apar după primele audiţii aproape fiecare lucrare este decretată capodoperă. Din această cauză se favorizează o adevărată confuzie a valorilor fapt care nu este de natură să stabilească raportul valoric real existent între lucrările aceluiaşi compozitor.

Muzicologia noastră nu a dat încă nici un răspuns public printr-o exegeză asupra fenomenului muzical al secolului XX.

În general muzicologia noastră, de altfel foarte tînără cu un număr limitat de condeie nu a abordat încă tematica acută a muzicii, a vieţii muzicale, a esteticii creaţiei contemporane.

Este de aşteptat ca în viitor, eforturile muzicologilor noştri să fie canalizate în această direcţie iar viitorul Birou de Muzicologie care va fi ales la cea de-a III-a conferinţă pe ţară are datoria să nu ocolească această problemă.

6. Sugestii şi propuneri există din abundenţă şi nutresc speranţa că se va găsi solicitudinea cuvenită pentru ele.

Forul cel mai important pe care-l consider în momentul de faţă apt să răspundă necesităţii reale de popularizare şi difuzare a muzicii româneşti în ţară şi peste hotare îl văd a fi un organism pe lîngă Uniunea Compozitorilor care să facă în felul său un oficiu de elevat şi eficient impresariat.

Aceasta înseamnă propagandă susţinută pe toate canalele şi reţelele posi-

bile, solicitudine promptă la orice cerere ce vizează difuzarea muzicii noastre, prezența criticii și muzicologiei în confruntările internaționale, afilierea țării noastre la forurile muzicale internaționale.

VASILE CRISTIAN

1. În toate stilurile s-au realizat lucrări care reprezintă un progres constant al creației românești în ansamblul ei, în sensul că chiar și direcțiile cele mai tradiționaliste orientate pe linia idiomului particular folcloric au asimilat elemente caracteristice ale limbajului sonor contemporan și ale frămîntărilor moderne de a descoperi o nouă lume sonoră.

2. Desigur că o lucrare cum este „Concertino per la Musica Nova" a lui Adrian Rațiu, reprezintă într-un sens o interesantă soluție pe linia unei sinteze între tradiția enesciană și limbajul contemporan.

Compozitorii din generația medie — aș aminti printre mulți alții pe Pascal Bentoiu, Th. Grigoriu, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Doru Popovici, Dan Constantinescu — au avut ca punct de plecare și limbajul și estetica enesciană și bartokiană pe care l-au depășit intrînd în zona explorărilor inițiate de noua școală vieneză.

Ne lipsește desigur perspectiva de a face un tur de orizont pentru identificarea lucrărilor reprezentative aparținînd celei mai tinere generații de compozitori.

În muzică, ca și în oricare domeniu al artei, timpul, succesivele verificări sînt singurele criterii care sancționează și delimitează valoarea de non valoare.

3. De la expresia directă a particularităților idiomatice și pînă la interpretările mai mult sau mai puțin abstracte sau abstractizante (ca de exemplu „Coloana infinită" a lui Tiberiu Olah) noile lucrări vor să reflecte nu numai particularitățile de sensibilitate ale oamenilor din această zonă geografică și istorică ci și trăsături specifice gîndirii și reflexivității naționale.

4. Mă tem, și aici voi fi foarte sincer, că unele creații românești reprezentative din așa zisa „avangardă muzicală" se adresează într-o prea mare măsură publicului viitor și mai puțin omului viu, prezent, contemporan.

În realitate, viitorul este copilul prezentului. Și audiența unei opere muzicale a cărei valoare va înfrunta timpul începe (de foarte multe ori ne-o dovedește valoarea muzicii) din contemporaneitate parcurgînd apoi diferite stadii istorice de interpretare estetică.

5. Critica este veriga de legătură dintre creator și public. De foarte multe ori această verigă este prin șubrezenia ei inexistentă și ineficace

Criticul își scrie critica, compozitorul compune și în loc ca criticul de competență să influențeze și să fie un „consilier" devotat al creatorului el devine un simplu aparat de propagandă al tendințelor unui grup sau altul de compozitori.

Ceea ce poate fi fatal criticii este impermeabilitatea opiniei și lipsa de curaj de a-și exprima punctul de vedere.

6. Ar fi bine ca creatorii, criticii, să ia periodic contact nemijlocit cu publicul pentru a-l familiariza cu obiectivele și varietatea de tendințe estetice ale creației componistice contemporane.

ROMEO GHIRCOIAȘIU

1. Există o mare varietate în ansamblul muzicii noastre contemporane. Situația de azi este mult mai complexă decît era bunăoară în epoca de după primul război mondial. Se vorbea atunci în presa muzicală (ea însăși restrînsă) despre generația tînără ce reprezintă un aport substanțial în evoluția școlii românești. Nona Ottescu, C. Nottara, Sabin Drăgoi, Mihail Jora, Alfred Alessandrescu și atîția alții, ca și George Enescu — ce împlinise 40 de ani, reprezentau această generație împreună cu mai-marele ei. În zilele noastre jocul generațiilor ni se pare față de acea etapă într-adevăr mult mai complex și implicit valorile multiple, într-o ierarhizare ce cunoaște diverse criterii. Dintre acestea din urmă preluarea creatoare a unei tradiții naționale sau universale, drumul inovator, specificul național și sublimarea lui în forme de maximă universalitate, după modelul unor Brâncuși, Arghezi, Enescu, se impun printre cele mai prestigioase. Fiecare din criteriile enunțate mi se par juste pentru a evidenția una sau alta din lucrările realizate în ultimii 6--8 ani. Sînt mai multe generații — cred că trei sau patru — cele ce reprezintă epoca de după cel de-al doilea război mondial. Totuși dacă ar fi să numesc ceea ce mi se pare extrem de nou în muzica noastră și totodată de mari posibilități pentru dezvoltarea în continuare a stilului muzicii noastre în sensul esențelor folclorice, în cel al unei prozodii renovatoare, sînt pagini ca acelea scrise de Pascal Bentoiu în „Ifigenia din Aulida" și Scenele nocturne de A. Vieru. Prima, în varianta radiofonică a și obținut un recent premiu internațional în Italia. Vechi preocupări ale unor Darius Milhaud sau George Enescu în stilul vocal sînt reluate pe alte planuri de acești compozitori și de alții, nu mai puțin valoroși. La fel s-au impus „Întoarcerea din adîncuri" de Mihail Jora, „Galileo Galilei" de Corneliu Cezar (ca formulă de teatru liric) „Arcade" de Stroe și „Coloana fără sfîrșit" de T. Olah, pentru a nu aminti decît cîteva. La acestea aș adăuga Ciclurile de coruri populare de S. Toduță, cele de lieduri de Max Eisikovici, Concertul pentru pian de C. Țăranu, Cantilații de V. Herman, Capcana de W. Demian, căci mi se par de asemenea remarcabile privind, e adevărat, lucrări din autorii filialei noastre.

2. Tradițiile noastre nu sînt continuate la modul limitat pur muzical ci la modul unei spiritualități de profunde rădăcini pămîntene. Ele preiau pe Enescu, dar și pe poeții, plasticienii și gînditorii noștri moderni. În același sens e depășită și experimentarea.

4. Educarea publicului este un proces mult mai complex decît ca să poată fi făcută numai la nivelul artei culte, deci numai „la capăt de drum". Ea trebuie începută deodată la mai multe nivele și foarte organizat.

5. Există valoroase lucrări în diversele sectoare ale muzicologiei ca folclorul, bizantinologia, istoria sau teoria muzicală și pedagogia. Acest sector evoluează mai lent dar nu mai puțin valabil. Critica muzicală evoluează în două direcții; analiza muzicală și cronica de concert; una adresată specialiștilor, cealaltă publicului larg în primul rînd. Prima ar trebui să cîștige în pasiune și entuziasm, cea de-a doua în profunzime, căci publicul nostru este încă destul de puțin informat asupra artei contemporane.

6. Organizarea unei mai intense circulații a creațiilor muzicale în concerte, discuri și partituri — în țară și peste hotare. S-a făcut mult în acest sens dar mai sînt încă multe aspecte ce pot fi ameliorate. Filialele să fie mai prezente în capitală și confrații de aci sînt totdeauna bine primiți în centrele din țară — schimburile de expuneri și audiții pot deveni mijlocul cel mai operativ în acest sens.

VASILE HERMAN

1. Este greu, şi riscant să proclamăm drept reprezentative *un număr de lucrări care în niciun caz nu cuprind — şi nici nu pot cuprinde — tot ceea ce este cu adevărat valoros în muzica noastră contemporană. Sînt convins că alcătuind momentan o listă, aş regreta ulterior o serie de omisiuni involuntare. Un lucru cred însă că este cert şi totodată important: se scrie muzică multă, bună; compozitorii noştri lucrează asiduu şi dispun de o tehnică tot mai ridicată. Singur timpul va decide, care anume dintre lucrările create în zilele noastre se vor impune cu adevărat ca realizări reprezentative. De altfel nu cred să existe vre-un compozitor din ale cărui creaţii să nu intre cel puţin una în tezaurul culturii noastre.*

2—3. Simt că textul acestor întrebări este străbătut de o uşoară undă de anxietate, pe care nu o văd nici decum justificată. Tradiţie! Cuvînt răsfrînt în mii de ecouri, văzut şi auzit pretutindeni! Socot însă că în materie de artă, această noţiune trebuie în mod necesar să se asocieze cu cea de progres, noutate, prospeţime! Cultura noastră, aşa cum se remarca cu acuitate într-un recent articol din revista Contemporanul, nu-şi are epoca de aur plantată undeva într-o adîncă antichitate sau într-un îndepărtat ev de mijloc. Dimpotrivă, aşa cum arăta autorul articolului, ea se caracterizează mai degrabă printr-o arzătoare şi necontenită sete de viitor, *de la începutul şi pînă în zilele noastre.* Această sete, *poate fi cu uşurinţă descifrată în ceea ce se scrie şi se realizează în muzica românească de astăzi. Importanţa tradiţiei o văd în posibilitatea ei de a imprima noilor creaţii pecetea unei sensibilităţi proprii. În niciun caz însă, adăpostul tradiţiei, invocat ca suprem argument, nu mi se pare de bun augur!*

Sînt convins că nici un muzician pregătit nu poate renunţa definitiv la trecut, dar nu poate rămîne exclusiv în umbra lui. Realizările de pînă acum ale şcolii noastre de compoziţie, consider că se caracterizează tocmai prin acel echilibru judicios dintre tradiţie şi tendinţele novatoare. Am convingerea fermă, că marea majoritate a lucrărilor apărute în ultimul deceniu depăşesc stadiul experimental, oglindind convingător realitatea zilelor noastre, cu alte cuvinte formează valori autentice. Prin aceasta, ele aduc ceva mai mult decît o simplă „sete de viitor", constituind semnele unei reale maturităţi. Generaţiile actuale de muzicieni, pot fi mîndre, căci pentru ele viitorul începe astăzi!

4. Cele mai noi creaţii româneşti satisfac cu prisosinţă gusturile cele mai pretenţioase şi mai evoluate. Ele sînt în acelaşi timp unul din instrumentele de mare eficacitate în opera de educare a publicului iubitor de muzică.

5. În ultimul timp au apărut studii de muzicologie bine scrise şi cu o ţinută ştiinţifică remarcabilă. Nu se poate spune însă că s-a făcut totul pentru dezvoltarea acestei ramuri a teoriei muzicale. Cred că ar fi necesară înfiinţarea unei reviste periodice (trimestriale sau chiar lunare) în care să se publice studii de muzicologie. Apariţia actualului buletin anual tipărit de Editura Muzicală mi se pare insuficientă, iar predominanţa netă a cărţilor cu caracter de popularizare, un fenomen anacronic. Avem nevoie de cît mai multe analize de înaltă ţinută ştiinţifică, de cărţi în care să se dezbată problemele muzicii contemporane, descrieri cu caracter sintetic. Cum am putea oare pretinde publicului să înţeleagă muzica mai nouă, cînd el nu găseşte nici măcar o singură lucrare teoretică în stare să-l lămurească asupra tendinţelor şi căilor de desvoltare a muzicii veacului nostru? De altfel şi presa noastră de specialitate cred că ar putea publica mai multe materiale de propagandă muzicală în masă. Ar fi necesar să existe două reviste muzicale: una de strictă specialitate (amintită deja mai sus) şi una care să servească exclusiv educării şi atragerii publicului spre muzică. Apărînd pe hîrtie de bună calitate, cu coperte în culori, cu multe fotografii şi vignete atrăgătoare, conţinînd biografii de creatori şi interpreţi, cronici, interviuri, ea ar constitui în acelaş timp, un adevărat succes comercial.

Cît despre critica muzicală, aceasta reprezintă una din „zonele dureroase" ale vieţii noastre artistice. Articole competente ies doar de sub pana unor compozitori sau a cîtorva (puţini) teoreticieni cu adevărat pregătiţi şi cu experienţă în acest domeniu. În rest, ea este practicată de absolvenţi ai secţiilor pedagogice din conservator (sau nici atît) care dispun de îndrăzneala şi relaţiile necesare. Calităţile şi valoarea educativă a scrierilor lor, rămîn evident, mai mult decît discutabile.

6. Pentru difuzarea creaţiei româneşti s-au făcut eforturi serioase, prin faptul că filarmonicile noastre programează cu consecvenţă lucrările compozitorilor români de toate vîrstele şi orientările. Mi se pare un fapt pozitiv — că în linii generale — creatorii îşi pot auzi relativ destul de repede majoritatea lucrărilor. Fenomenul cel mai îngrijorător se petrece însă în ceea ce priveşte difuzarea creaţiei româneşti în străinătate. Deficienţele din acest domeniu sînt la ora aceasta obiectul unor proteste generale. Am avut prilejul în nenumărate rînduri să mă conving personal de aceste neajunsuri; încît mă întreb: sînt ele rezultatul nepăsării sau al rea voinţei? Cred că numai o acţiune hotărîtă pe linie de stat ar mai putea aduce remediul salutar acestei stări de lucruri. În acelaşi timp, îmi apare cu totul ineficientă şi difuzarea prin tipar a muzicii româneşti. Planificări greoaie, formalităţi, amînări cu anii, înlocuiri de lucrări, iată tot atîtea frîne în calea elanului creaţiei. Pentru toate acestea se invocă motive financiare sau organizatorice. Dar oare rentabilitatea unei edituri nu trebuie să fie în primul rînd una de ordin artistic? S-au spus despre aceasta atît de multe, încît cred că este de prisos să mai insist, după cum de prisos mi se pare să arăt şi pe ce căi s-ar putea face mai mult în direcţia respectivă. Aş dori de asemenea ca drumul lucrărilor româneşti spre fonoteca radiodifuziunii să fie mai puţin lung şi mai puţin complicat. În general utilizarea mai judicioasă, mai atentă, mai obiectivă şi (de ce nu!) mai generoasă, a tuturor forţelor creatoare din ţară, ar contribui în mai mare măsură la sporirea avîntului (şi aşa considerabil!) al vieţii noastre muzicale.

ERWIN JUNGER

1. În ultimii 6—8 ani s-au scris multe lucrări care pot fi considerate creaţii reprezentative, atît pe linie autohtonă cît şi peste hotare. Dovadă: numeroasele premii internaţionale decernate în ultimii ani compozitorilor noştri la concursuri şi festivaluri de mare prestigiu. Consider puţin hazardată enumerarea unor lucrări în acest loc, pentru că sînt convins de faptul că chiar la recitirea acestor rînduri voi găsi alte lucrări pe care am omis de a le enumera. Totuşi, parcurgînd bogatul material ieşit de pe şantierul de

creație al compozitorilor noștri, m-aș opri asupra următoarelor lucrări:

— Aurel Stroe: Arcade.

— Anatol Vieru: Concertele (pentru violoncel și flaut).

— Dumitru Capoianu: Variațiuni cinematografice.

— Pascal Bentoiu: Amorul doctor.

— Tiberiu Olah: Coloana infinită.

De asemenea cred că lucrările pentru pian ale lui Cornel Țăranu — în ansamblu — reprezintă astăzi importante pagini în muzica noastră.

Din creațiile școlii clujene aș numi lucrările lui Vasile Herman, incontestabil o personalitate în devenire.

2. La aceste două întrebări nu pot răspunde decît absolut subiectiv, cu riscul de a nu fi înțeles. Cred că în momentul de față, în muzica noastră se petrece un fenomen invers celui de acum 10—15 ani. Continuarea creatoare a tradiției — indiscutabil prezentă — este în majoritatea cazurilor descifrabilă numai pentru ochiul specialistului. Integrarea în contemporaneitate și tendința de a da muzicii noastre un nivel care să o facă aptă de a ne reprezenta la nivel internațional: acest fenomen este cu mult mai palpabil chiar și în rîndurile publicului necunoscător de materie. În ceea ce privește experimentele celei mai tinere generații, cred că este mult prea devreme să tragem concluzii. Cu cît se va experimenta mai mult, cu atît mai bine va ieși, cu timpul, muzica noastră. În acest domeniu, rezultatele de moment nu contează, chiar dacă este vorba de lucrări care au obținut, poate, premii internaționale. Trebuie făcute zeci de experiențe și experimente pînă cînd se reușește cu adevărat.

3. Asemenea lucrări apar din ce în ce mai rar. În ultimii ani, unii compozitori au început să se teamă de a nu scrie cumva „prea cuminte" sau „prea accesibil". Cred că aici persistă o gravă rătălmăcire a problemei. Personal, sînt adeptul unei căi de mijloc, care cere imperios o axare în tradiția și contemporaneitatea autohtonă, o utilizare „la zi" a mijloacelor tehnice de exprimare a limbajului muzical modern, toate acestea însă pe un ton accesibil publicului, fără a face concesii prostului gust sau tradiționalismului epigonard. Cred că în acest context trebuie căutată spiritualitatea românească și ancorarea în contemporaneitatea țării noastre.

Și încă ceva: se scrie prea puțină muzică cu program, prea puține creații muzicale vorbesc în limbaj programatic despre pagini glorioase din trecut și din prezent.

4. Dat fiind nivelul inegal al publicului nostru, nu pot răspunde decît diferențiat. La Cluj, de pildă, există un public primitor și entuziast al muzicii contemporane. Fără îndoială că munca lăudabilă de educare a publicului, desfășurată de Filarmonica din Cluj, își spune aici hotărîtor cuvîntul. Din păcate însă — cunoscînd situația celorlalte Filarmonici din provincie — asemenea fenomene sînt încă „flori rare" la noi. Apoi, mai e și o altă problemă cu publicul. Unii aplaudă furtunos tot ce este dincoace de Webern, în timp ce pentru o prea mare parte a publicului, muzica se termină, din păcate, cu simfoniile lui Brahms. Din acest punct de vedere, activitatea secretariatelor muzicale de la filarmonicile noastre lasă încă mult de dorit. De multe ori putem citi în programele de sală fraze care stîrnesc ilaritate, dovedind că analiza lucrării respective s-a făcut fără să se cunoască măcar o notă din partitură. Cred că nu este cazul să mai insist, cît de condamnabile sînt asemenea atitudini cînd este vorba de o primă audiție a unei creații autohtone. Deci: pentru ca publicul să fie educat în spiritul muzicii contemporane, nu este suficient doar efortul compozitorului!

5. Categoric, nu! Motivele:

— printr-o atitudine de permanentă lăudare și tămîiere sgomotoasă a creației de avangardă, fără a lămuri în presă, în interesul publicului, ce a fost bine și ce nu, se dezorientează publicul și o bună parte a muzicienilor de profesie;

— cu excepția Bucureștiului și Clujului, în cele mai multe locuri critica muzicală se confundă cu braconajul muzical, iar muzicologia cu muzicofagia;

— critica, muzicologia și cercetarea științifică sînt rămase în urma cerințelor;

— compozitorii noștri fac prea puțin pentru a îmbunătăți situația, iar criticii și cronicarii muzicali nu fac, de multe ori, suficiente eforturi pentru a înțelege cu adevărat muzica despre care urmează să scrie;

— cu excepția cîtorva situații din București și Cluj, presa noastră nu acordă suficient sprijin pentru a se duce, pe coloanele ziarelor și revistelor, o activitate regulată de critică muzicală.

6. Comparînd situația de la noi cu cea din străinătate, putem constata că deși dispunem de posibilități financiare și de organizare, difuzarea creației contemporane se face totuși greoi, de multe ori timid, insuficient de organizat sau birocratic. Din această cauză, se întîmplă deseori să treacă ani de zile de la terminarea unei partituri pînă la prima ei audiție în public.

Cred că primul pas în acest domeniu, care ar atrage după sine o îmbunătățire radicală a situației, ar fi dacă forurile noastre superioare ar analiza și ar supune discuției în presă activitatea din ultimii ani a „Electrecordului" și a Editurii muzicale.

S-ar spune cu siguranță „lucruri tari", dar de pe urma elucidării cărora muzica noastră și creația autohtonă nu ar avea decît de cîștigat.

HENRI MĂLINEANU

În contextul general al anchetei presupun că așteptați de la mine un răspuns în legătură cu muzica ușoară — pe care personal nu m-am decis s-o scot din contextul artei în general și al muzicii în special.

Ca titluri cele mai reprezentative piese de muzică ușoară sînt desigur cele pe care le cunoaștem și le-a apreciat și majoritatea publicului.

Dar sînt încredințat că există în bagajul fiecărui compozitor lucrări cel puțin la fel de valoroase, care nu au ajuns din diverse motive — cred eu în special din pricina unei greșite accepții a noțiunii de accesibilitate — la forurile de difuzare, la cunoștința publicului.

Problema raportului dintre acccesibilitate și calitatea muzicii ușoare, face ca și la noi să primeze cantitativ o așa zisă „marfă de consum" care are din ce în ce mai puține contingențe cu creația artistică în accepția majoră, fiind mai ales un produs de serie suficient.

Desigur că în industria pe care o reprezintă astăzi muzica ușoară, cu tot ce derivă din această noțiune, nu se poate diminua rolul acestei mărfi de consum. Dar tot atît de sigur este că ea provoacă și prin ea însăși și prin

corupția pe care o exercită asupra adevăraților creatori, o diminuare a calității și mai ales a personalității și originalității.

Bineînțeles că într-o discuție despre artă este bine să nu se facă abstracție despre aceste fenomene, pentru a nu reduce muzica fie ea chiar și ușoară, la un simplu fond sonor care prin abuz ajunge la totală demonetizare.

Repet, un lucru pe care l-am mai spus, dar pare-se nu suficient: nu pot concepe reducerea creatorului la rolul de exploatator al carențelor de cultură și de gust a celui mai puțin avizat public.

2. Muzica ușoară și în țara noastră nu se poate sustrage curentelor modei și oricărei tendințe de înoire.

Acolo unde între aceste tendințe și tradiția cea mai valoroasă se pot găsi niște trăsături de unire, unitatea lucrării poate fi asigurată într-o formă mai nouă dar viabilă.

Acolo unde acest amestec nu ar putea da decît un hibrid nedorit (și este foarte îmbucurător că publicul nu acceptă un asemenea hibrid) este mult mai bine ca cele două domenii să rămînă distincte și să conviețuiască pașnic. Există loc pentru toate și mai ales public pentru toate.

3. Într-un răspuns sincer sînt obligat să recunosc că puține dintre piesele scrise în ultimii ani au fost pregnant ancorate în spiritualitatea românească și asta din două motive: unele manifestă o necondiționată concesie făcută modelor străine, altele o desconsiderare a nivelului intelectual al publicului care, cu toate scăderile cunoscute, se maturizează pe zi ce trece acceptînd tot mai puțin șablonardismul, rutina, dacă nu cumva chiar imbecilitatea unor cîntece. Unde totuși prima vină o au textele și bineînțeles lipsa de exigență în materie a compozitorilor respectivi pe care îi consider solidar răspunzători.

Să nu uităm însă faptul că în ultima vreme, dar tot la provocarea lansată de unele prese străine, se constată o căutare mai în profunzime pe teme care nu mai repetă aceleași și aceleași tipare și sînt încredințat că rezultatul va fi foarte curînd resimțit și în public.

Mi-ar fi suficient să dau drept exemplu cîntecele lui Al. Mandy („Vîntule", „Venise vremea", „Toamna") precum și unele cîntece cu temă din actualitate și cîteva foarte valoroase cîntece cu temă patriotică în curs de imprimare.

În domeniul muzicii ușoare noțiunea de contemporaneitate nu exclude de loc elementul tradițional, limbajul se cere permanent înoit, cumva înobilat, în funcție de comandamentele zilei.

4. Exigențele cui și care anume public? N-am considerat niciodată (și cred că nu am greșit) publicul ca un tot.

În cadrul publicului există nivele foarte diferite și cred că așa cum înveți să diferențiezi Iliada și Odiseia de „Contesa deșurubată" sau „Mortul din trăsura goală", la fel trebuie să înveți și să distingi și pe planul muzicii ușoare ce este valoare de non valoare.

Prin urmare, exigența este o problemă de cultură, de formare a unei juste scări valorice și este de dorit ca forurile noastre de difuzare să cedeze mai puțin „cantității" publicului și să caute să aducă publicul spre nivelul dorit și nu invers degradînd și pe creator și pe interpret sub scuza lui „așa se cere".

5. Nu se poate vorbi încă în țara noastră despre o muzicologie a muzicii ușoare. Fără a voi să diminuez meritul celor care s-au aplecat cu atenție și considerație pentru gen, nu pot să nu semnalez ușurința, lipsa de răspundere plină de grave consecințe în educarea publicului a unor pseudocronicari total neavizați dar (ceea ce este mai grav) cu grave manifestări de reacredință.

A da sentințe definitive în raport cu propriul tău gust, nu întotdeauna suficient verificat și nici întotdeauna obiectiv, a desconsidera tot ce este produs românesc, a nu avea un criteriu egal de judecată în comparație cu piesele străine — înseamnă un act pe cît de nepatriotic, pe atît de needucativ.

S-ar impune după părerea mea un control mult mai sever al acestor așa zise critici, care nu aduc nici un folos, nici în stimularea creației și mai puțin în orientarea publicului.

6. Propun în primul rînd reintroducerea în dicționare a verbului „a lansa" la noțiunea lui justă.

Jules Renard spunea undeva: „prima obligație a artistului este aceia de a risca, prima condiție a artistului este să aibe pe cineva care să riște cu el."

Întreb de mulți ani cine este acel cineva?

Dacă ne plac vedetele străine, trebuie să înțelegem că nu poate exista vedetă fără vedetism cu tot ce implică el ca organizare, publicitate, exclusivitate, interes material și „apărare" în lupta cu concurența.

În special în muzica noastră, și acest fapt nu mai trebuie demonstrat, „lansarea" joacă un rol decisiv, orice dezinteres pornit fie din comoditate fie din dispreț devine realmente o crimă față de interesele muzicii noastre.

MIRCEA POPA

În calitate de compozitor am preferințe, dar ca dirijor aleg lucrările cele mai reprezentative, indiferent de stilul și conceptul estetic.

Apreciez în mod deosebit și lucrările maeștrilor perioadei enesciene, și aici mă refer la opusurile lui D. Cuclin, S. Drăgoi, M. Negrea, L. Feldman, D. Gheciu cît și a reprezentanților generației lui Paul Constantinescu (aș enumera aci pe Z. Vancea, I. Dumitrescu, T. Ciortea, S. Toduță, Gh. Dumitrescu) cît și a celei mai tinere generații de creatori abia ieșiți de pe băncile Conservatoarelor. Multe din lucrările acestor compozitori le-am prezentat în primă audiție în București sau celelalte centre muzicale ale țării. Sper că șantierul creator românesc îmi va oferi și în viitor suma de lucrări profund reprezentative pentru creația muzicală contemporană românească.

2. Tradiția mi se pare a fi continuată pe plan estetic printr-un clasicism structural temperamentului românesc. Să nu uităm de asemenea faptul că pe planul mijloacelor de expresie un anume modalism diatonic sau cromatic cît și o mare varietate ritmică și timbrală sînt preluate în mod creator de către cei tineri de la cei vîrstnici.

Mi se pare că unele procedee componistice seriale, aleatorice au fost valorificate cu succes de către tinerii noștri compozitori. Este greu de spus însă în ce măsură aceste lucrări depășesc experimentul dar indiscutabil este faptul că experimentul este absolut necesar oricărei culturi muzicale.

3. În măsura în care coloritul național îmbinat armonios cu fondul propriu-zis al unei spiritualități românești, se va suda cu aspectele unor alte culturi muzicale, în aceiași măsură, lucrările vor fi realmente convingătoare

și departe de mimetismul atît de supărător pe plan artistic.

4. Aș remarca aici o ideie neafirmată pare-se pînă în prezent în ancheta dumneavoastră: necesitatea de a scrie lucrări inspirate, și de un înalt nivel profesional într-un stil — mai bine zis — într-o manieră accesibilă formațiilor din centrele de provincie.

5. Ecourile vieții muzicale din centrele muzicale ale țării pătrund cu greu în presa centrală, în presa de specialitate.

Aș dori de asemenea din acest punct de vedere mai mult curaj pe expunerea aspectelor critice, dispariția judecăților subiective și a falsei înțelegeri a ideii de „respect față de maeștri".

În domeniul muzicologiei aștept și eu de mulți ani studiile de sinteză asupra istoriei artei muzicale românești. Pînă atunci să reușim măcar să umplem cu mici studii „golurile" pe care le avem în monografiile pe care ar trebui să le închinăm tuturor înaintașilor artei componistice și interpretative românești.

6. În nici un turneu al unei formații, a unui artist român peste hotarele țării să nu lipsească piesele românești reprezentative.

LIVIU RUSU

1. Fac parte dintr-o generație de muzicieni români a cărei educație profesională s-a făcut între cele două războaie mondiale. Cei ce ne-au dat această educație — Dimitrie Cuclin, Mihail Jora, Marțian Negrea, Sabin Drăgoi, Mihail Andricu, Ioan Chirescu, George Breazul, Constantin Brăiloiu — au militat cu toată ardoarea pentru ideea muzicii românești, iar noi ne-am străduit toată viața să mergem mai departe pe drumul trasat de ei. Astfel s-a precizat climatul unui stil românesc în spiritul căruia au creat Teodor Rogalski, Paul Jelescu, Zeno Vancea, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Sigismund Toduță, Achim Stoia, Gheorghe Dumitrescu, Tudor Ciortea, Alexandru Pașcanu, Liviu Comes, Bogdan Moroianu, Mircea Chiriac și alții.

La mijlocul acestui veac ne întîmpină o altă generație din care fac parte Teodor Grigoriu, Wilhelm Berger, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Doru Popovici, Adrian Rațiu, Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Cornel Țăranu și alții în sînul căreia ideia muzicii românești capătă adeseori unele tendințe centrifuge față de ceea ce considerăm specificul muzicii noastre.

Cunosc mai mult sau mai puțin pe cîțiva dintre tinerii compozitori de talent care au reușit să se impună atenției publice, dar lucrările lor trebuie considerate ca fiind valabile numai în măsura în care rămîn pe planul expresiei muzicale o manifestare originală și mai puțin valabile cînd încearcă să paștișeze experiențele acustice atît de contradictorii ale unor compozitori din străinătate.

O lucrare muzicală trebuie să intre în conștiința socială prin valorile estetice ce le cuprinde. Oricîte argumente s-ar aduce în sprijinul a ceea ce se pretinde a fi nou, opera rămîne moartă fără îndeplinirea acestei condiții care aparține unui întreg proces de interpretare și asimilare. De aceea nu mă pot referi însă la nici o lucrare din ultimii 6—8 ani fără a angaja în prealabil conștiința socială.

2. Multe dintre creațiile românești nu se aud în sălile de concert atît cît este necesar iar altele de loc. Mă refer la unele lucrări de Dimitrie Cuclin ca de pildă dramele muzicale „Agamemnon" sau Melegridele, Simfoniile V. X. și XII, lucrări de mari proporții în care se îmbină genul simfonic cu cel dramatic, la muzica de cameră a lui Mihail Jora și Mihail Andricu, la oratoriile lui Paul Constantinescu, la Recviemul lui Zeno Vancea, la Cvartetul de coarde de Ion Dumitrescu și altele.

Alături de acestea, compozițiile tinerilor autori nu vor avea decît de cîștigat în măsura în care pot dezvolta cultura noastră muzicală ridicînd-o pe o treaptă a contemporaneității.

Ne putem impune pe plan universal numai pe baza unor lucrări care să fie expresia sufletului românesc sau așa cum s-a mai spus a spiritualității noastre.

3. Numai în măsura în care continuă și dezvoltă tradiția universală și națională se poate vorbi de o ancorare a noilor creații în contemporaneitate. Oamenii de cultură de pretutindeni țin să cunoască manifestările noastre sub acest aspect, de oriunde ar veni ele.

4. Această întrebare angajează o discuție aparte. În ultimele decenii am făcut pași serioși pe planul educației muzicale dar radioul și în special televiziunea abuzează de difuzarea muzicii ușoare, cît și a celei lăutărești. Aceasta este o piedică serioasă în calea propagării muzicii culte românești și universale.

5. Nu pot să afirm că avem o critică muzicală, deoarece nu poți să confunzi reporterul cu criticul. Este una a face reportaj și alta a face critică.

E drept că unele analize care aproape totdeauna se fac la gradul superlativ, contribuie la pătrunderea lucrărilor prezentate în concerte.

În privința muzicologiei nu pot de asemenea să afirm că avem o școală constituită în acest sens. Muzicologii noștri au la bază fie studii de compoziție, fie de pedagogie muzicală, ceea ce nu angajează nici sistematica și nici metodologia științei muzicii. Se impune să pregătim cadre noi de muzicologi fie în universitate fie într-o secție specială a Conservatorului. Și aceasta este o chestiune prea largă, pentru a putea fi dezbătută aici.

Revista „Muzica" ar putea organiza o anchetă specială cu această fundamentală problemă pentru viața noastră muzicală.

6. Cel mai ușor lucru e să dai sugestii organizatorice. De ele abuzează începătorii dar în realitate sînt apanajul factorilor cu răspundere în viața noastră muzicală și de acești factori depinde buna ei orînduire. Dar există unele probleme de ordin general la care putem contribui în mod teoretic și din a căror studiu acești factori de răspundere pot fără îndoială să tragă învățăminte și să orienteze viața muzicală nu în funcție de interese imediate ci de necesitățile organice ale culturii noastre artistice.

CORNEL ȚĂRANU

Aș remarca doar prospețimea, forța, care răzbate din recentele lucrări ale unor compozitori ca Mihail Jora, Ludovic Feldman, Zeno Vancea, Tudor Ciortea.

Într-un recent număr al revistei „Muzica" mi-am expus pe larg cîteva gînduri în legătură cu multiplele probleme ale raportului dintre tradiție și actualitate. Aș repeta doar cîteva din ele.

Este știut că efortul de creație nu se desfășoară izolat. Într-un fel acest lucru constituie un avantaj propriu al fiecărui artist, avantajul de a trăi în contextul unui avînt general al generației din care face parte. Și nu este vorba numai de elanul care antrenează ci și de posibilitatea unei largi și permanente consultații reciproce între creatorii aceleiași vîrste, aș vorbi chiar de o colaborare fără de care progresul artei ar fi de neimaginat.

Ceea ce consider simptomatic la generația noastră este un dublu aspect: pe de o parte permeabilitatea la anumite curente, pe de altă parte impermeabilitatea la alte tendințe și concepții manifestate în concepția anilor noștri.

Altfel vorbind de permeabilitate mă refer la soluțiile modale oferite de creația și cercetările unui Enescu sau Bartok, soluții care — odată plantate temeinic în limba noastră maternă muzicală am căutat să le rafinăm, să le exploatăm cu toată eficiența la nivelul artei contemporane.

În ce mă privește pe mine, mi-am îndreptat atenția spre ritmica lui Messiaen, domeniu în care contactele personale, nemijlocite cu maestrul francez și cu școala acestuia mi-au fost de un ajutor neprețuit. Îmi dau seama că au rezultat deseori adevărate întrepătrunderi ale muzicii seriale cu aspectele modale (uneori și pointiliste) ale străduințelor de sinteză. Totul poartă însă o amprentă, o culoare proprie.

Iar dacă vorbim de sinteză aș afirma că tocmai acest lucru a constituit unul din marile avantaje ale generației noastre. Au profitat mai cu seamă compozitorii foarte tineri care, ca punct de plecare au cunoscut muzica foarte contemporană care nu era anterior prea accesibilă.

Interesante sînt aprecierile muzicienilor francezi asupra tinerei muzici românești. Marius Constant de pildă, spune despre unele din lucrările mele (deși scrise înainte de stagiul meu parizian — cum ar fi Simetriile *sau* Concertul de pian*) că reflectă caracteristicile clasei lui Messiaen. Iar Xenakis făcea constatarea că tinerii compozitori români se situează în sfera unui pronunțat clasicism muzical înțelegînd prin termenul acesta creația lui Messiaen sau Varèse.*

Este evident, că ceea ce aș numi faza nouă a muzicii românești se bazează pe explorarea unor căi de expresie noi. Lucrul a fost deja ilustrat — în Oda tăcerii a lui Vieru, în Heterofonia lui St. Niculescu în Alternanțele mele.

Folosind elemente din teoria mulțimilor, ne apropiem de Xenakis însă pe o bază specific modală.

Îndrăznesc să afirm că gîndirea modală complexă este mai bogată mai contemporană, decît o serie întreagă de principii seriale pe care le-am cam abandonat cu toții astăzi. Nu este exagerat să vorbim de o viguroasă baie de modalism care va duce, neîndoios la conturarea unui profil propriu, capabil de a proiecta cu cea mai mare eficiență muzica noastră în străinătate.

Și aici aș vrea să mă opresc în mod special la ultima întrebare a anchetei.

Din toate contactele pe care le-am avut cu muzicienii străini a reieșit atît încîntarea pentru calitatea muzicii contemporane românești cît și mărturisirea unei regretabile ignoranțe privind cunoașterea acesteia.

Procesul de difuzare a muzicii românești peste hotarele țării a rămas cu mult în urma șantierului creator românesc.

Sînt lăudabile eforturile depuse cu ocazia ultimului Festival „George Enescu" pentru difuzarea muzicii românești dar aceste eforturi nu sînt suficiente pentru a acoperi nevoile propagandei muzicii românești reprezentative peste hotarele țării.

Deficiențele mari pornesc înainte de toate din slaba difuzare a discului și a partiturii românești. Este absolut necesar de asemenea o amplă lucrare muzicologică, publicistică, de prezentare a creației contemporane românești capabilă să ofere cititorilor străini date esențiale cu privire la frontul componistic din zilele noastre.

Nu putem ocoli oportunitatea unui festival de muzică contemporană în România precum și necesitatea unor acțiuni mai ample pentru schimbul de informații muzicale.

Este necesară de asemenea rapida înființare în toate centrele muzicale a cît mai multe formații camerale de genul „Musica Nova" specializate în propaganda muzicii contemporane.

În sfîrșit, trebuie rezolvate de urgență problemele aderării noastre la organismele și convențiile muzicale internaționale.

DAN VOICULESCU

1. Chiar dacă ne lipsește perspectiva timpului — supremul factor de filtrare și de definitivă apreciere —, este incontestabil că muzica românească s-a îmbogățit după 1960 cu numeroase lucrări valoroase și, deci, reprezentative. Enumerarea lor este nu numai dificilă, ci poate cădea cu ușurință pe panta partialității și erorii, dat fiind că diversitatea de genuri, de creatori, de generații și de orientări a cunoscut în această perioadă poate punctul culminant în istoria muzicii noastre. În altă ordine de idei, o înșiruire de titluri ar trebui să se refere doar la acelea cunoscute nouă, ori, sînt convins că au rămas încă necîntate o serie de lucrări, mai ales rod al ultimilor 3—4 ani, fiind îndeobște cunoscută filiera dificultăților pe care le întîmpină marea masă a operelor pînă cînd ajung să vadă lumina rampei, a ochiului magic sau a tiparului...

2. Sînt de fapt două întrebări:

a) Într-o măsură importantă. Cred că este una dintre cele mai de seamă calități ale muzicii noastre noi, de a putea fi alăturată creațiilor contemporane de pretutindeni. În majoritatea conștiințelor profesionale ale compozitorilor români, echilibrul realizărilor artistice cu tehnici contemporane s-a făcut după părerea mea, fără a prejudicia valoric în sine. Cum însă pot coexista diferite nuanțe de „actual", de „contemporan", este de la sine înțeles că lărgirea crezurilor estetice nu poate fi decît îmbucurătoare, demonstrînd un fenomen de netăgăduit și confirmat nu odată de istorie.

b) Din păcate, calificativul de „tînăr" se adaugă în mod mecanic pînă și numelor de mult consacrate ale unor compozitori chiar trecuți de 40 de ani, de multe ori pentru a masca lipsa de idei și de spirit analitic, de opinie clară și de curaj, în cronici, prezentări, etc. Dacă însă este vorba de „cea mai tînără" generație de compozitori — o altă manieră de a spune același lucru — îmi permit să cred că faza experimentărilor se pune de la caz la caz în mod deosebit. Experimentatori și înnoitori nu sînt, așa cum

se poate crede, doar „cei mai tineri", ci s-au dovedit a fi reprezentanți ai tuturor generațiilor, pînă la maeștrii noștri. Bănuind (din obișnuință și în subsidiar) referința întrebării, trebuie să recunosc că, personal, cred încă în posibilitățile de expresie ale muzicii și că, deși nutresc o mare simpatie pentru sinteza artelor într-un ceva ce depășește sensul actual al noțiunii de categorie artistică, nu împărtășesc experimentele neconvingătoare și neartistice. Fără putință de tăgadă, din rîndurile acelei generații la care vrea să se refere această parte a întrebării, s-au impus atenției generale realizări mai mult decît promițătoare ale lui A. Hrisanide, C. Miereanu, O. Nemescu, L. Mețianu, și ale altora, din păcate prea puțin cunoscuți și cîntați.

3. Unele dintre recentele creații au amprenta sesisabilă a spiritualității românești, deși nu apelează la folclor — și tocmai în aceasta văd o mare însușire. În ce privește însă ancorarea în contemporaneitatea țării noastre, cred că ne aflăm încă în așteptarea unor lucrări mari și reprezentative. În alte intervenții la ancheta revistei dvs. s-au scos în evidență motivele obiective ale unei întîrzieri în acest domeniu.

4. Găsesc că cerințele și exigențele publicului ar trebui sondate periodic pentru a putea fi cunoscute. În schimb, opera de educare a publicului e cu totul o altă problemă, care nu mai ține numai de aceasta și care rămîne la latitudinea forurilor de conducere a vieții noastre muzicale. Pentru rezolvarea acelui decalaj dintre posibilitățile de înțelegere ale publicului și evoluția muzicii noastre, decalaj care nu numai că nu se atenuiază, dar se adîncește de la o zi la alta, orice efort, oricît de modest, este bine venit. Dacă azi publicul este format din straturi cu cunoștințe muzicale atît de diferite, rămîne ca în viitor școala *să-și spună cuvîntul în pregătirea inițială, iar apoi instituțiile artistice să o continuie gradat, cu înțelepciune și eficiență. Este curios că în toate epocile, pînă la aceea contemporană, s-a cîntat cu precădere muzică ușoară, pe cînd acumularea tezaurului muzical și contrastul atît de evident cu evoluția limbajului fac azi posibilă o astfel de demarcație în defavoarea contemporaneității. Și totuși, față de acum un deceniu — poate și datorită pătrunderii gustului pentru modern și pe alte căi artistice în conștiința publicului — s-au realizat progrese considerabile în acest sens. Mai rămîn însă multe de făcut...*

În ceea ce privește noile creații românești, atunci cînd acestea sînt programate, faptul se întîmplă de multe ori în mod mecanic, ca o obligație fictivă, căreia nu i se acordă importanța cuvenită. Deabia atunci cînd această acțiune va fi împletită armonios cu aceea de pregătire a publicului, (prin avancronici, prezentări, etc.), situația va fi desigur alta.

5. Nu. La ora actuală nu avem încă o critică muzicală în sensul propriu al cuvîntului. Manifestările sporadice, la latitudinea spațiului redacțional al unor reviste cu alte profiluri și fără înțelegere pentru muzică, susținute nu întotdeauna cu competență, nu se pot numi critică muzicală. Iar dacă se pune problema raportului dintre critică și creație, răspunsul nu poate fi decît și mai defavorabil.

Cercetarea muzicologică, în sine, a cunoscut în ultimul timp o dezvoltare armonioasă, însă problemele la care se referă întrebarea intră prea arareori în preocupările ei.

6. Diversificarea procedeelor de multiplicare a lucrărilor, în așa fel ca Editura muzicală să poată tipări un procent cu mult mai însemnat de lucrări, în timp util.

— Înființarea unui Festival de muzică contemporană, a unui concurs național și chiar internațional de compoziție.

— Participarea masivă și organizată la toate manifestările internaționale a muzicienilor români.

— Reînființarea secției de muzicologie în conservatoare.

— Înființarea unui săptămînal muzical cu largă pătrundere în mase, de tipul celor prezente în toate celelalte domenii.

— Propagarea pe toate căile și în adîncime a muzicii românești în țară și străinătate.

Găsind mai mult decît utilă această anchetă a revistei „Muzica", în cazul că efectele opiniilor expuse în cadrul ei de către muzicienii noștri se vor materializa, anchete similare ar putea fi reluate și chiar diversificate și adîncite, după cum viața noastră muzicală în plină desfășurare o merită și o îndreptățește.

Anchetă realizată de
TEODORA ALBESCU și
IOSIF SAVA

Pascal Bentoiu —
Premiul Radioteleviziunii Italiene

De la Roma, agenţiile de presă ne-au transmis vestea unui nou succes de prestigiu al muzicii româneşti: Pascal Bentoiu a dobîndit la cea de a 20-a ediţie a concursului „Italia" premiul Radiotelevizunii italiene pentru opera radiofonică „Jertfirea Ifigeniei".

Printre cele trei lucrări premiate se găseşte şi oratoriul lui Krystof Penderecki: „Dies irae".

Succesul românesc este cu atit mai semnificativ cu cît în ediţiile anterioare ale concursului, Premiul Radioteleviziunii italiene a fost decernat unor prestigioşi compozitori contemporani ca Pizzetti (în 1950), Henze (în 1953), Pousseur (1960), Castiglioni (1961), Sauget (1965), Berio (1966) Penderecki (1967).

Avînd un număr de op. 17, opera radiofonică „Jertfirea Ifigeniei" a fost scrisă în 1968 şi a fost realizată în studiourile Radioteleviziunii bucureştene sub conducerea lui Ludovic Baci (şi montajul inginerului de sunet Dumitru Duţu) de soprana Iulia Tözser, actorii Silvia Popovici şi Gh. Cozorici, organistul Iosif Gerstenengst, pianistul Alexandru Hrisanide (la clavecin), un grup format din 7 percuţionişti şi un cor de femei.

Pornind de la „Ifigenia in Aulis" a lui Euripide, compozitorul a urmărit să redea muzical substanţa în desfăşurarea şi semnificaţia ei. Libretul este un decupaj practicat în textul lui Euripide şi adaptat de muzician scopurilor sale. El constă într-o serie de flash-uri *care luminează cu intermitenţă diverse momente ale unei desfăşurări muzicale continue. Imaginaţia ascultătorului are astfel cîmp liber pentru a edifica pe suportul sonor o acţiune scenică ideală.*

Vocea omenească este utilizată în variate chipuri (vorbire, scandare, şoaptă, strigăt, cîntat cu sau fără text) însă cu excluderea efectelor de tip instrumental.

Dîndu-ne cîteva detalii asupra lucrării Pascal Bentoiu sublinia faptul că personajul principal al lucrării pe plan vocal rămîne (ca în începuturile tragediei) corul, care are aici rolul unei oglinzi în care se reflectă substanţa emoţională a dramei.

Autorul a urmărit în acelaşi timp ca orice intervenţie vocală să aibă şi o valoare pur muzicală, prin elementele sale ritmice şi melodice.

Aparatul instrumental cuprinde două elemente violent opuse: orga mare şi percuţia.

Limbajul muzical este construit pornind de la un pluri-modalism — melodic în primul rînd, armonic prin proiectare pe verticală, adesea contrapunctic în forme libere. Adoptînd acest sistem, compozitorul are permanent la dispoziţie totalul cromatic, dar nu în intervale abstracte şi eventual prestabilite, ci în paşi concreţi care pot fi oricînd raportaţi la un centru modal şi care-i permit modulaţii *în sensul cel mai propriu al cuvîntului, adică treceri dintr-un mod într-altul (cu alt centru şi altă structură) fără a recurge la sensibile de tip armonic. Limbajul modal mai oferă muzicianului o mare şi permanentă libertate de alegere în spaţiul muzical şi într-un cadru temporal practic echivalent cu infinitul.*

În actul compoziţional timpul va fi totuşi îngrădit de forma generală a lucrării, formă determinată arhitectonic de suprafeţe clar delimitate, întrucîtva în sensul operei tradiţionale.

Continuitatea se realizează în discontinuitate aparentă. Recitativul — reprezentat aci în special de scandarea corală — apare însă de cele mai multe ori în suprapunere cu desfăşurările muzicale. Este vorba de o concentrare într-o imagine unică a celor două modalităţi proprii operei primitive.

Efectele electroacustice (filtraj, reverberaţie, mixaj, copiere la viteze diferite, etc.) au fost întrebuinţate cu moderaţie potrivit ambianţei sobre pe care corpul instrumental (şi în primul rînd orga) o presupunea.

Lucrarea are deci un profil exclusiv radiofonic, dobîndindu-şi dimensiunile numai în înregistrarea pe bandă.

I. S.

CREAŢII ROMÂNEŞTI PESTE HOTARE

★

În cadrul turneului întreprins în luna septembrie crt. în Uniunea Sovietică, Orchestra de cameră a Filarmonicii din Cluj a prezentat — sub bagheta lui Mircea Cristescu — o serie de concerte la Moscova, Leningrad, Riga şi Minsk.

Programul acestor manifestări a cuprins, printre alte lucrări, şi *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu, precum şi *Secvenţe* de Cornel Ţăranu.

★

Deasemenea, în cadrul unor recitaluri prezentate în luna octombrie crt. la Moscova, Leningrad şi alte oraşe ale Uniunii Sovietice, organistul Helmut Plattner a interpretat, alături de lucrări de J. S. Bach şi Olivier Messiaen, *„Toccata, coral şi fugă"* de Andrei Porfetye.

★

Cu ocazia „Zilelor muzicale" de la Kassel desfăşurată între 1—5 noiembrie crt. (R. F. a Germaniei), ansamblul „Musica Nova" din Bucureşti a prezentat *Concertino per la Musica Nova* de Adrian Raţiu, *Variaţiuni* de Dan Constantinescu, *Omagiu lui Tuculescu* de Doru Popovici, *Schiţe* de Cornel Ţăranu şi *M. P. 5* de Alexandru Hrisanide. Acelaşi program a fost repetat la Bad Godesberg (R.F.G.) şi Linz (Austria), realizîndu-se şi imprimări la Radioteleviziunea din Berlinul Occidental.

Tot la Kassel, în cadrul aceleiaşi manifestări, Filarmonica locală dirijată de Dean Dixon a prezentat în concert *„Mişcare simfonică"* de Liviu Glodeanu.

★

Cursurile de muzică contemporană de la Darmstadt (R. F. a Germaniei) au prezentat anul acesta în luna septembrie două lucrări româneşti în cadrul unor concerte la Frankfurt. Astfel, orchestra de la „Hessischer Rundfunk" sub conducerea lui Hermann Michael a interpretat *Coloana infinită* de Tiberiu Olah, iar Michael Gielen a condus, la pupitrul formaţiei simfonice de la „Westdeutscher Rundfunk", lucrarea lui Costin Miereanu, *Omagiu lui Brâncuşi*. (A se vedea relatarea, în numărul de faţă al revistei).

Prezența universală a muzicii noastre

de Viorel Cosma

În peisajul vieții muzicale contemporane creația și muzicologia românească se impun nu numai ca o prezență din ce în ce mai activă, ci mai ales ca un „glas" original, personal. Presa de specialitate străină, compozitorii, muzicologii și interpreții de peste hotare, remarcă în ultima vreme „personalitatea școlii muzicale românești", țara noastră situîndu-se — după expresia *Buletinului de știri al Casei Albe* (S.U.A.) din 2 octombrie 1967 — „printre cele mai interesante de pe harta muzicală a lumii". Tot mai puține sînt semnele de îndoială ale celor care priveau odinioară România ca „o mare necunoscută", unii — ca Irwing Lowens, cronicarul muzical al ziarului american *The Evening Post* — nesfiindu-se să scrie (oct. 1967): „Nu m-ar surprinde de loc dacă România ar lua locul Poloniei, Iugoslaviei și Germaniei occidentale, devenind în anii viitori, țara cea mai importantă din Europa centrală din punctul de vedere al muzicii noi".

Fără a ne propune să epuizăm momentul actual de pătrundere al creației noastre contemporane în arena artistică internațională vom căuta să punctăm căile de acces spre înălțimile consacrării internaționale, surprinzînd în linii generale cîteva elemente capabile a demonstra vitalitatea, vigoarea, capacitatea emoțională, originalitatea artei românești.

Desigur, locul principal în propagarea valorilor muzicale peste hotare, revine în primul rînd dirijorilor, soliștilor și formațiilor noastre care și-au făurit un ideal în promovarea constantă a creațiilor celor mai reprezentative cu prilejul turneelor periodice în străinătate. Ar fi suficient să arătăm că Mircea Basarab a prezentat *Tripticul simfonic* de Zeno Vancea la Belgrad, Mihai Brediceanu a interpretat *Dansurile românești* de Theodor Rogalski la Baton Rouge (S.U.A.), Mircea Cristescu a dirijat *Incantații* de Cornel Țăranu la Belfast, Constantin Bugeanu a impus *Simfonia* 1-a de Enescu la Aarhus, Paul Popescu a interpretat *Două schițe simfonice* de Doru Popovici la Nancy, Iosif Conta a executat *Concertul pentru orchestră* de Ion Dumitrescu la Salonic, George Vintilă a condus *Dialogurile dramatice* de Dumitru Bughici la Krakovia, Mircea Lucescu a prezentat *Passacaglia* de Irina Odăgescu la Kozalin etc., spre a consemna tot atîtea prime audiții de muzică românească peste hotare.

Pianiștii, violoniștii, violonceliștii și cîntăreții noștri oferă cu regularitate în recitalurile lor lucrări de compozitori români contemporani, (Valentin Gheorghiu în Canada, Corneliu Gheorghiu și Alexandru Hrisanide în R. F. a Germaniei, Vasile Micu în Franța și Iugoslavia, Radu Aldulescu în Spania, ș.a.), obținînd reale succese în tălmăcirea lucrărilor de Enescu, Paul Constantinescu, Mihail Jora, Anatol Vieru, Tudor Ciortea, etc.

Formațiile simfonice și de cameră românești au inclus — în interpretări remarcabile — numeroase pagini de muzică originală. Filarmonica *George Enescu* a prezentat în Anglia și Belgia *Rapsodia I-a* și *Suita I-a* de Enescu, *Dansurile românești* de Theodor Rogalski, în U.R.S.S. *Preludiu simfonic* de Ion Dumitrescu, *Mișcare simfonică* de Liviu Glodeanu, *Dansurile românești* de Th. Rogalski, *Rapsodia I-a* de Enescu, în Bulgaria *Simfonia I-a* de Enescu, în Turcia *Rapsodiile* de Enescu și *Dansurile românești* de Th. Rogalski. Orchestra simfonică a *Radioteleviziunii Române* a obținut un succes de prestigiu în R. P. Ungară cu *Vox Maris* de Enescu, în U.R.S.S. cu *Simfonia II-a* de Enescu și în Bulgaria cu *Întoarcerea din adîncuri* de M. Jora, *Coloana Infinită* de Tiberiu Olah, *Preludiul simfonic* de Ion Dumitrescu. Filarmonica de Stat din Cluj a impus în Iugoslavia lucrări de Sigismund Toduță și Cornel Țăranu. Orchestra simfonică a Cinematografiei a prezentat în R. F. a Germaniei recentele *Variațiuni pentru orchestră de suflători* de Wilhelm Berger, iar Orchestra de cameră din Cluj a dobîndit în U.R.S.S. prima afirmare internațională cu piese de Paul Constantinescu și Cornel Țăranu.

Ansamblul liric și corpul de balet al Operei Române din București au reprezentat operele *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu și *Amorul doctor* de Pascal Bentoiu la Festivalul de vară din Varna (1968), în timp ce baletele lui Mircea Chiriac și Laurențiu Profeta au întrunit unanima prețuire a publicului și presei din R. D. Germană, Cehoslovacia, Polonia *(Iancu Jianu)* și Iugoslavia *(Prinț și cerșetor)*. „Atmosfera povestirii lui Mark Twain, frumusețea ei tulburătoare, cu semnificațiile de critică socială și astăzi actuale au fost bine oglindite în muzica compozitorului Profeta" — scria ziarul *Vecer* din septembrie 1967.

Muzica corală românească a cunoscut în formația *Madrigal* a Conservatorului *Ciprian Porumbescu* din București pe cel mai autentic „ambasador" artistic în R. F. a Germaniei, Iugoslavia, Ungaria, Polonia, Bulgaria, Spania, Franța etc. „Nu-mi amintesc să fi întîlnit undeva o asemenea perfecțiune a nuanțării și intonației" — va scrie un critic muzical american după audierea *Scenelor nocturne* de Anatol Vieru. „Pot atribui impresionanta interpretare — continua cronicarul — numai geniului pe care îl are dirijorul Marin Constantin". Recent, corul Conservatorului *Gheorghe Dima* din Cluj — condus de Dorin Pop — a cunoscut aprecieri remarcabile asupra interpretării muzicii românești în Danemarca.

Formațiile de cameră *Musica Nova* și *Muzica* au inclus în programele prezentate în Polonia, Iugoslavia, R. F. a Germaniei și Italia *Trio*-ul în la minor de Enescu, *Concertino*-ul de Adrian Rațiu, *Omagiu lui Țuculescu* de Doru Popovici și *Cvartetul nr. 2* de Dumitru Capoianu. Să trecem ușor cu vederea faptul că admirația față de *Musica Nova* de pildă, a determinat pe compozitorul iugoslav Rayko Maximovič să scrie special pentru ansamblul românesc lucrarea *Trialog ?*

În sfîrșit, nici muzica ușoară românească n-a fost mai prejos promovată de ansamblurile și cîntăreții noștri. Teatrul satiric-muzical *Constantin Tănase* din București a dus mesajul creației originale în Franța, R. D. Germană și U.R.S.S., în timp ce Brașovul a găzduit o manifestare de prestigiu internațional *(Cerbul de aur)* în care oaspeții străini au abordat lucrările lui Gherase Dendrino, Elly Roman, Ion Cristinoiu, Camelia Dascălescu, Vasile Vasilache, Paul Urmuzescu.

Poate că tabloul „exportului" creației noastre prin intermediul propriilor forțe artistice ar părea multora normal, unora incomplet, altora prea puțin convingător și chiar deficient. Nu ne îndoim că s-ar impune un efort sporit în viitor. Nu semnăm însă la părerea celor care afirmă că nu s-a făcut „mai nimic", că trebuie „lăsat străinilor să-și aleagă singuri lucrările românești" și mai ales nu putem accepta ideia că peisajul real al mișcării creatoare contemporane este „sărac în muzica românească" și nu a fost radical îmbogățit în ultimii ani de forțele autohtone.

Argumentul hotărîtor în impunerea muzicii românești peste hotare ni-l oferă însăși viața muzicală internațională care reflectă un îmbucurător interes față de lucrările compozitorilor noștri, numărul orchestrelor simfonice, formațiilor de cameră, soliștilor și dirijorilor străini care le-au inclus în repertoriul lor permanent fiind în continuă creștere. *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu a apărut pe afișele din Avellareda (Argentina), *Coloana infinită* de Tiberiu Olah la Darmstadt și *Philharmonia* din Berlin, *Jocuri pentru pian și orchestră* de Anatol Vieru la Baden-Baden, *Donum Sacrum Brâncuși* de Costin Miereanu la Darmstadt, *Incantații* de Cornel Țăranu la Bruxelles, *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Anatol Vieru la Paris etc. Formații de cameră au interpretat *Cvintetul* de Liviu Comes (Maryland-S.U.A.), *Cvartetul* de Ion Dumitrescu (Erlangen, Würzburg — R. F. a Germaniei), în timp ce ansamblul american Claremont și percusionistul J. Massie Johnson, au prezentat *Treptele tăcerii* de Anatol Vieru.

Fructuoasă se dovedește colaborarea dirijorilor români cu formațiile simfonice străine unde lucrări ca *Vox Maris* de Enescu (R. D. Germană), *Două schițe simfonice* de Doru Popovici (Franța), *Omagiu lui George Enescu* de Theodor Grigoriu și *Concertul pentru pian și orchestră* de Paul Constantinescu (Turcia) etc., au fost incluse la cererea gazdelor.

Tradiționale au devenit *Zilele culturii românești*, *Săptămînile culturii românești* în U.R.S.S. și Polonia, programele manifestărilor incluzînd aproape toate genurile de creație ale compozitorilor noștri.

Confruntările artistice ale muzicii contemporane *(Toamna la Varșovia, Bienalele de muzică contemporană* de la Zagreb și Berlin, *Zilele muzicale* de la Kassel, precum și festivalurile de la Darmstadt, München, Ljubljana, Russe, Ohrid, Zürich, Passau, Bayreuth etc.), au relevat la ultimele ediții un mare număr de compozitori români. Spicuim din afișele acestor confruntări muzicale de răsunet mondial lucrările *Tudor Vladimirescu* de Gh. Dumitrescu (Russe), *Secvențe* de Cornel Țăranu (Zagreb), *Concertul pentru orchestră de coarde* de Ion Dumitrescu și *Simfonii* de Ștefan Niculescu (Bayreuth), *Madrigale* de Tiberiu Olah și *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Anatol Vieru (Berlin), *Variațiuni* de Dan Constantinescu, *Sonata pentru clarinet solo* de Tiberiu Olah, *Muzică pentru 5* de Alexandru Hrisanide (Kassel), *Sonata pentru pian* de Aurel Stroe (Varșovia), cantata *Apărută din stele* de Alexandru Hrisanide și *Dialoguri* de Cornel Țăranu (Zagreb) etc.

Remarcabile sînt aprecierile presei străine ce observă prospețimea, ineditul, coloritul și îndrăzneala noilor creații românești. Gratuitul și experimentul steril — proprii majorității lucrărilor incluse în programele acestor festivaluri — rămîn străine, scriu revistele de specialitate de peste hotare, compozitorilor români contemporani.

Poate că nimic nu ilustrează mai convingător asemenea aprecieri decît premiile de compoziție obținute de muzicienii noștri în competițiile internaționale. *Premio Italia* acordat recent la Roma operei *Sacrificiul Ifigeniei* de Pascal Bentoiu, premiile de muzică de cameră obținute de Wilhelm Berger la Monaco *(Sonata pentru vioară solo)* și Liège *(Cvartetul de coarde nr. 6 „Epos")*, precum și cel de la Bruxelles *(Concertul pentru vioară și orchestră)*, premiul de la Mannheim acordat *Sonatei pentru două viole* de Myriam Marbé, medalia de aur încredințată la Vercelli lui Lucian Grigorovici pentru *Trei variațiuni modale pentru vioară și pian*, premiul Bienalei internaționale a tinerilor artiști de la Paris acordat lui Mihai Mitrea-Celarianu pentru *Cîntecul stelelor* și cel al federației olandeze *Gaudeamus* lui Costin Miereanu pentru *Muzică pentru un pianist și 6 grupe orchestrale*, melodiile de muzică ușoară *Pămînt iubit* de George Grigoriu, *Ploaia și noi* de Vasile Vasilache-junior, distinse la festivalurile de la Soci și Bratislava — reprezintă tot atîtea confirmări prestigioase ale școlii noastre de compoziție în peisajul artistic contemporan.

De un premiu semnificativ s-a bucurat *Coloana infinită* de Tiberiu Olah căreia i s-a decernat *Premiul internațional al discului*, Koussevitzky (1967), distincție care a numărat printre laureații ei pe Edgard Varèse, Olivier Messiaen, Peter Davis, ș.a.

Aceiași fundație americană i-a făcut cinstea lui Anatol Vieru de a se număra printre puținii compozitori străini căruia i s-a comandat în anul 1967 o lucrare specială pentru o formație de cameră de peste ocean. *Treptele tăcerii* se află astăzi în patrimoniul de aur al Bibliotecii Congresului din Washington, alături de manuscrisele autografe ale lui Bartók, Honegger și Messiaen.

Executată în primă audiție absolută în S.U.A., *Treptele tăcerii* de Anatol Vieru a deschis drumul și altor lucrări de compozitori români ce s-au executat pentru prima oară peste hotare (*Noapte* de Costin Miereanu la *Schola Cantorum* din Stuttgart). Este un fenomen nou, îmbucurător, pentru școala noastră muzicală contemporană.

Tot de aceiași prețuire se leagă și prezența tot mai insistentă a compozitorilor și muzicologilor români în juriile internaționale de concurs (Valentin Gheorghiu, Mircea Basarab, Nicolae Kirculescu, George Grigoriu, Radu Șerban, Radu Gheciu etc.).

Cea mai eficientă pătrundere a muzicii românești pe scară mondială în ultima vreme se realizează prin intermediul radio-urilor, posturilor de televiziune și discurilor. *Simfonia XI-a* de Dimitrie Cuclin a răsunat la Radio-Zürich, emisiunile *France culture* ale postului Radio-Paris au inclus deseori muzică românească, televiziunea din Belgrad a montat un balet pe muzica *Simetrii* de Cornel Țăranu, în timp ce formații și dirijori străini au înregistrat piese românești pe discuri *Supraphon, Electrola, Melodia* (de pildă, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră* de Pascal Bentoiu).

Imaginea diversă și bogată a prezenței muzicii românești în contextul mișcării artistice internaționale reflectă avîntul și creșterea calitativă din ultima vreme a creației originale, conturînd etapa post-enesciană a trecerii valorilor spirituale autohtone din peisajul național în cel universal.

Fără îndoială, că un rol eficient în cunoașterea și impunerea școlii muzicale românești peste hotare, îi revine *Muzicologiei* și *criticii muzicale.* Timidă în primul deceniu de după război, întîmplătoare și sporadică în deceniul următor, muzicologia românească a reușit în ultimii ani să se încadreze în mișcarea științifică europeană, să participe la unele manifestări de amploare, să organizeze o primă confruntare internațională la București, dovedindu-și capacitatea de pregătire, coordonare și situare la înălțimea exigențelor contemporane. Dacă vom adăuga și prezența sporită a criticii muzicale și etnomuzicologiei românești în periodicele de specialitate străine vom contura în linii generale integrarea muzicienilor noștri în mișcarea științifică internațională.

Participarea muzicologilor și folcloriștilor la simpozioanele, conferințele și congresele științifice au constituit un prim pas spre valorificarea cercetărilor românești peste hotare. Publicarea lucrărilor în volume speciale au inclus muzicologia noastră în circuitul internațional. Din rîndul manifestărilor consacrate marilor personalități ale istoriei muzicii reținem aportul comunicărilor susținute la conferințele Liszt (Alfred Hoffman și Nicolae Missir), Händel, Telemann (Viorel Cosma), Chopin (Alfred Hoffman), Martinu, Janacek (Viorel Cosma).

Simpozioanele și conferințele cu caracter tematic *(Musica antiqua Europae orientalis* — Bydgoszcz, *Muzica antiqua* — Brno, *Muzica religioasă* — Grottaferrata, *Cîntecul muncitoresc* — Velenje) s-au bucurat de prezența muzicologilor Gh. Ciobanu, Romeo Ghircoiașiu, Viorel Cosma, G. Sulițeanu.

O susținută participare din partea folcloriștilor și etnomuzicologilor români Gh. Ciobanu, Emilia Comișel, N. Rădulescu, G. Sulițeanu, Elisabeta Moldoveanu, ș.a. s-a remarcat cu prilejul tradiționalelor *Congrese* ale folcloriștilor din Iugoslavia și Bulgaria, la *Congresul internațional de științe antropologice și entologice* de la Moscova, la *Simpozionul de transcriere și analiză a Societății de etnografie,* la *Conferința de folclor a țărilor balcanice și din bazinul Mării Adriatice* de la București, la *Seminarul de terminologie coregrafică* de la Londra, la *Colocviul de etnomuzicologie* de la Wegimont.

Experiența dobîndită în decursul ultimilor ani, a permis organizarea la București a primului *Simpozion internațional „George Enescu"* (1967). Dincolo de interesul științific al comunicărilor (ce formează obiectul volumului 4 de *Studii de muzicologie)* ecoul stîrnit peste hotare a avut darul să îndrepte privirile cercetătorilor de pretutindeni către muzicologia românească.

De altfel, pe linia popularizării creației lui George Enescu în străinătate, muzicologii Vasile Tomescu, Alfred Hoffman, Viorel Cosma, au prezentat comunicări în U.R.S.S., Polonia, R. D. Germană, Austria, R. F. a Germaniei, ș.a.

Două manifestări muzicologice prestigioase — *Seminarul de estetică marxistă* de la Moscova și *Întîlnirea tinerilor compozitori* de la Ohrid — au prilejuit muzicologilor Octavian Lazăr Cosma și Gheorghe Firca referate ample urmate de discuții.

Institutele de muzicologie străine, Conservatoarele, posturile de radio și televiziune și diferite asociații profesionale au invitat nominal compozitori, critici și muzicologi români spre a prezenta fie aspecte ale muzicii contemporane, fie priviri de ansamblu asupra istoriei muzicii românești la Saarbrücken, Brno, Praga, Sofia, Zagreb, Budapesta, Leipzig, Halle, Magdeburg, Washington, Baton Rouge ș. a.

Specialiștii români au fost chemați să participe la culegeri de folclor comune în Balcani (Emilia Comișel) și chiar să rămînă pe o perioadă mai îndelungată în străinătate spre a organiza arhive de folclor după modelul celei de la București (Tiberiu Alexandru a lucrat timp de aproape doi ani în Republica Arabă Unită la încheierea unui institut de cercetare a muzicii populare, publicînd o valoroasă colecție de discuri cu muzică africană).

Activitatea științifică pe plan internațional a dus la cooptarea muzicienilor români în diferite organisme și societăți străine. Astfel, țara noastră este reprezentată în *Société française de musicologie,* în *International musicological Society,* în *The International Folk Music Council,* în *International Music Council* (U.N.E.S.C.O.), în *G. Fr. Händel Gesellschaft* etc.

De asemenea, muzicologii și compozitorii noștri au participat la conferințele *Institutului internațional de educație muzicală* (I.S.M.E.), a *Asociației internaționale a bibliotecilor muzicale,* la lucrările comisiei *Répertoire international de la littérature musicale* (R.I.L.M.) care publică trimestrial un remarcabil instrument de lucru bibliografic *(R.I.L.M.-Abstract's).*

Deși critica muzicală nu se dovedește prea activă în colaborările peste hotare, totuși în ultima vreme se simte o înviorare în paginile unor periodice importante ca *Beiträge zur Musikwissenschaft, Sovetskaia Muzika, Melos, Acta musicologica, Rasegna musicale, Zvuk, Ruch Muzyczny, Musik und Gesellschaft, Musica, Die Musikforschung, Musica disques, Revue de musicologie, Demos,* etc. privind fie reflectarea vieții muzicale din România fie consemnarea rezultatelor unor cercetări de istoriografie, etnomuzicologie, bizantinologie.

Cunoașterea fenomenului artistic românesc a schimbat simțitor optica anumitor cercuri muzicale față de creația noastră contemporană. Așa se explică locul din ce în ce mai important acordat muzicienilor români nu numai pe afișele de concerte și spectacole, invitarea la congrese și simpozioane internaționale, participarea în organisme artistice și științifice, ci includerea numelor românești în lexicografia mondială și în lucrările de sinteză (istoria muzicii). În ciuda faptului că unele materiale redactate de străini cuprind erori și omisiuni, ele reușesc — în ansamblu — să ateste o prezență vie a muzicii românești în viața internațională peste care nu se mai poate trece ca în trecut. Colaborările muzicologilor Vasile Tomescu *(Enciclopedia Ricordi, M.G.G., Unione Tipografico-Editrice Torinese),* Gheorghe Firca *(M.G.G.),* Tiberiu Alexandru *(M.G.G.),* J. V. Pandelescu *(Omnia, A. S. Editrice-Milano di Orlando Zoli),* Viorel Cosma *(M.G.G., Zenei Lexikon, Moser-Lexikon),* la marile lucrări lexicografice au oferit date precise, obiective, substanțiale, menite a lumina aspecte inedite asupra muzicii românești.

„Marea necunoscută" de odinioară, școala muzicală românească a devenit astăzi, o forță artistică activă, participantă egală la confluența marilor înfăptuiri muzicale ale veacului nostru.

Muzicologia, factor al educației estetice

de Grigore Constantinescu

„Nu artă pentru artă, ci educație muzicală, iată lozinca..." scria George Breazul în 1929, subliniind importanta misiune a muzicianului în formarea spirituală și estetică de care are nevoie omul contemporan. Mergînd în pas cu dezvoltarea creației și a culturii muzicale în ansamblu, muzicologia ne apare astăzi ca un factor de seamă în sprijinirea progresului muzicii noastre, în educarea și edificarea cercurilor largi de iubitori ai muzicii, în dezbaterea științifică a problemelor artei contemporane. În cele ce urmează nu vom căuta să reluăm probleme desbătute deja, ale evoluției științei muzicologice și criticii muzicale în general ; dorim să aducem în obiectiv însă unele aspecte relevante pentru modul în care evoluează, în ultima vreme, relația muzicologie-public, în cadrul vieții muzicale românești. Ne gîndim astfel la prezența muzicologiei în cadrul tipăriturilor de specialitate și presei de largă răspîndire, la ponderea din ce în ce mai mare a educării estetice prin intermediul radioului și televiziunii sau prin contactul direct în conferințe și discuții, cu iubitorii de muzică. Din prezentarea unor asemenea aspecte vom putea să arătăm care este aria de răspîndire a unei asemenea activități și, mai ales, care sînt cerințele impuse de unele realități ale vieții muzicale contemporane.

După cum se știe Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor îndeplinește de mai bine de un deceniu rolul de difuzare al principalelor materiale ample muzicologice. O împărțire oarecum arbitrară, dar a cărei existență trebuie să o recunoaștem, indică profilarea tipăriturilor pe două categorii diferite, aparținînd pe de o parte studiilor de strictă specialitate, iar pe de alta literaturii de popularizare. În același timp trebuie să observăm că cele mai semnificative volume apărute în ultimii ani au demonstrat că valoarea unei opere muzicologice neagă deseori o asemenea împărțire, îmbinînd arta expunerii atractive, interesante pentru orice cititor dornic să afle probleme noi de muzică, cu rigoarea științifică a cercetătorului. Tocmai în asemenea realizări factorul educării estetice ocupă un loc important nu numai ca principiu de elaborare ci și ca rezultat imediat în rîndurile publicului. Nu putem aici desigur să enumerăm toate lucrările care merită o atenție deosebită. Vom încerca să discutăm doar cîteva, urmărind principiul „lozincii" enunțate de George Breazul, care parcă străjuiește eforturile tuturor creatorilor noștrii din domeniul muzicologiei. Compozitorul Wilhelm Berger și-a asumat temerara răspundere de a scrie ghiduri muzicale. Dar orientarea modernă a unor asemenea ghiduri cere, pentru a fi utile cititorilor, mai mult decît o enumerare sumară, cît se poate de completă a lucrărilor aparținînd unui anumit gen muzical. În această direcție putem considera că atît *Ghidul muzicii simfonice* cît și *Ghidul muzicii de cameră* constituie un adevărat eveniment în muzicologia noastră contemporană. Logica argumentării, competența judecăților de valoare, vastitatea informațiilor nu dăunează cu nimic expunerii, care se adresează nemijlocit cititorului obișnuit, ridicîndu-l spre o problematică diversă și interesantă a fenomenului muzical. Tot din acest domeniu al explicării muzicii am putea aminti o serie de volume apărute în colecția „Muzica pentru toți" sub semnătura lui Dumitru Bughici, Diamandi Gheciu, George Bălan, Alfred Hofman, Eugen Pricope etc... O altă formulă de informare și lămurire a unor aspecte ce reies din creația compozitorilor, formulă care în mare parte a reușit să-și atingă scopul educativ în măsura în care anecdotica nu umbrește tratarea subiectului ales, o putem remarca în impresionantul număr de Monografii consacrate unor mari muzicieni români sau străini. Fie că este vorba de compozitori sau interpreți, aceste monografii prezintă tablouri ale epocii și sinteze de creație deosebit de folositoare pentru pătrunderea sensurilor muzicii, aceasta cu atît mai mult cu cît majoritatea subiectelor alese își pot găsi corespondente în muzica oferită de concertele noastre de cameră sau simfonice. O enumerare a celor mai importante realizări, ori cît de selectivă ar fi, poate da naștere și la omisiuni nedorite. Să amintim totuși în treacăt cîțiva autori ale căror merite ni se par cu totul deosebite — Vasile Tomescu, George Breazul, George Sbîrcea, Nicolae Parocescu, Viorel Cosma, Mircea Nicolescu, Romeo Alexandrescu, Alexandru Leahu, Theodor Bălan, (fără a evita să subliniem că prin intermediul traducerilor au fost oferite publicului și unele valoroase lucrări aparținînd muzicologiei universale, aici rezumîndu-ne la un singur exemplu — desigur nu unicul — ciclul „Marile epoci creatoare, Beethoven", de Romain Rolland).

Dacă privim retrospectiv activitatea muzicologilor noștri, trebuie apreciată în mod cu totul deosebit importanța acordată popularizării creației românești. Prin intermediul celor mai variate formule de concepere a unui material de analiză sau de istorie muzicală, autori diferiți au semnat monografii, materiale de sinteză care au ca principal subiect arta românească. De la volume privind istoria culturii muzicale (Romeo Ghircoiașiu, Cristian Ghenea, Octavian Lazăr Cosma) pînă la monografii de amploare sau microprezentări în cadrul colecției „Viața în imagini" o seamă de apariții au avut o contribuție meritorie în acest sens. De mare răspîndire în rîndul publicului, contribuind la o cunoaștere deși sumară, totuși foarte utilă, a personalităților artei muzicale, colecția „Viața în imagini" numără încă destul de puține volume. Formula este interesantă mai ales din punctul de vedere al răspîndirii ei, al accesibilității modalităților de informare, fapt care pare să fi fost încă destul de puțin luat în considerare în cei 10 ani de cînd există colecția. Înainte de a încheia această succintă privire asupra unuia dintre cele mai importante capitole aparținînd muzicologiei, în relația ei directă cu publicul în domeniul tipăriturilor, trebuie să semnalăm meritoria inițiativă a editării unor volume antologice ce reunesc articole și studii de specialitate (seria „Studii de Muzicologie") și pagini de cronică muzicală ale trecutului. Cele trei cărți care poartă semnătura lui George

Breazul, Mihail Jora și Emanoil Ciomac sînt strălucite exemple de probitate artistică, de înțelegere a menirii educativ artistice ce revine muzicologului și criticului de artă. Citind aceste pagini, iubitorul muzicii poate înțelege justețea aprecierilor valorii unui interpret sau unei opere muzicale, perspectiva în ani pe care trebuie să o aibă o asemenea răspundere în îndrumarea publicului. Despre o anumită serie de apariții în care așa zisul criteriu comercial a hotărît alegerea titlurilor sau orientarea conținutului nu este cazul să vorbim în considerațiile de față. Cum și cît de utilă este literatura comercială, pentru orientarea estetică a omului contemporan, este o problemă a cărei desbatere merită să facă obiectul unui material aparte, în care aprecierile critice ar putea aduce un folos real.

Muzicologia ca factor de educarea estetică nu rămîne însă cuprinsă doar în volumele publicate de Editura muzicală. Viața artistică, cu aspectele ei inedite, surprinzătoare, se cere în permanență comentată, iar îndrumarea marelui public pentru formarea gustului său artistic revine muzicologilor și criticilor de artă care zi de zi își fac cunoscute părerile în coloanele ziarelor și revistelor noastre. Dela obișnuita cronică de concert și pînă la articole de orientare estetică, fiecare cuvînt scris este citit și comentat, devine o posibilitate în plus de apropiere față de fenomenul artistic. Răspunderea imensă a acestei forme de îndrumare reiese din reacțiile pe care le are publicul față de interpret și compozitor, din încrederea pe care o acordă sau nu artei cu care vine în contact. Deși în multe privințe publicistica și-a cîștigat un rol mai important în cadrul presei zilnice sau revistelor de specialitate, trebuie să recunoaștem că nu întotdeauna realizările sînt pe măsura necesităților impuse de amploarea pe care a luat-o cultura României socialiste. Să ne gîndim la subiectivitatea sau superficialitatea multor articole apărute, la veșnica întîrziere a apariției comentariilor, care nu preîntîmpină evenimentul muzical, ci, deseori, devin doar un slab ecou atemporal. Din acest punct de vedere putem spune că cronica muzicală este încă tributară unor obiceiuri rutiniere, excepțiile fiind destul de rare și întotdeauna remarcate de cititori. Ultimii anii au adus însă un reviriment al dezbaterilor la nivelul articolelor și discuțiilor cuprinse în materiale de sinteză. „Scînteia", „Contemporanul", „Revista Muzica" și alte publicații au început din ce în ce mai mult să acorde importanța cuvenită unor asemenea materiale, înlăturînd impresia că despre muzică nu trebuie vorbit și scris în aceeași măsură ca despre poezie sau literatură. Atrăgînd încă odată atenția asupra complexei probleme a publicației de critică muzicală, credem că foruri cum ar fi Secția de muzicologie a Uniunii compozitorilor au datoria și posibilitatea de a deveni organe de coordonare, orientare și dezvoltare a acestui domeniu de activitate.

Conferințele și emisiunile educative ale Radiodifuziunii sînt de mulți ani adevărate tribune de instruire a marelui public. Apreciem diversitatea orientărilor, interesul tematic al unor asemenea emisiuni care ocupă un loc demn de cele mai elogioase concluzii. Ne gîndim la ciclurile dedicate istoriei muzicii universale și românești, genurilor și formelor, marilor interpreți, cicluri în care fiecare ascultător poate găsi date sau considerații care îi formează în mod practic gustul artistic. Aria de investigare și explicare a muzicii este, în această sferă de preocupări a muzicologilor noștrii, practic inepuizabilă. Nu ne referim doar la posibilitățile de ilustrare sonoră, de analizare amănunțită a temei alese, ci și la marea diversitate de subiecte. Radioul poate oferi, și trebuie să o facă, o îndrumare competentă a publicului începînd de la probleme aparent mai greu accesibile și ajungînd pînă la teme de stringentă actualitate. Aici, discutarea conținutului și formei genului muzicii ușoare, de pildă, a rămas încă mult în urma unor instructive consemnări și considerații legate de cele mai recente manifestări ale muzicii contemporane, simfonice, de operă sau de cameră. Deși, ca legătură directă cu publicul, Televiziunea dispune de mijloace extrem de bogate, contribuția muzicologilor noștrii prin intermediul acestei modalități de cunoaștere este încă foarte redusă. Rezumîndu-se la cîteva emisiuni schematice — și acestea foarte puțin numeroase — Televiziunea nu a acordat încă importanța cuvenită îndrumării muzicologice. Și, putem să apreciem că dispunem acum de suficiente valori pentru ca asemenea emisiuni să satisfacă și să completeze acest domeniu, mereu mai important, al formării culturii generale. Spre deosebire de Radio, am spune că Televiziunea, în cadrul acțiunii patriotice de educare estetico-filozofică a celor mai largi sfere de ascultători, nu a oferit încă muzicologiei românești locul și posibilitatea unei afirmări imperios necesare.

În afara modalităților amintite, calea directă de contact cu publicul este oferită muzicologilor prin intermediul conferințelor, discuțiilor în jurul unor probleme generale. Răspunzînd unor organizații de mase sau unor instituții care coordonează asemenea contacte directe cu publicul (Case de cultură, S.R.S.C., Universitatea populară) participînd la concertele lecții ale Filarmonicilor și Teatrelor muzicale, mulți muzicieni, critici de artă și muzicologi, și-au spus cuvîntul cu responsabilitate și competență. Am putea remarca totuși că și în această privință modalitățile de manifestare se cer mereu reînnoite, corespunzînd cerințelor vieții contemporane. Cu cît o formulă se învechește, cu atît ea scade în eficiență, rămîne fără ecou practic în rîndurile publicului. Tocmai acest aspect se cere observat cu pricepere și inventivitate, pentru evitarea oricărei tendințe de a păstra doar forma, pierzîndu-se conținutul activității. Încercarea de a contura cîteva puncte importante ale domeniilor în care munca muzicologică poate influența, ca factor determinant, formarea culturii noastre contemporane, a surprins — sperăm — unele aspecte relevante. Desigur acest tablou nu limitează multitudinea de formule prin care muzicologia se poate manifesta în această direcție. În acest sens ne apar elocvente gîndurile notate de muzicologul Vasile Tomescu în prefața la volumul antologic „George Breazul": „Între piscurile realizărilor enesciene și temelia solidă a moștenirii folclorice multiseculare, între creația de început a veacului al XIX-lea și cultura contemporană, între concertul simfonic, de cameră sau reprezentația lirică și spontana manifestare a corului de amatori, fanfarei și orchestrei populare, între capodopera *Oedip* și capodopera *Miorița* există punți de legătură, pe care muzicianul, ca și iubitorul de muzică le trec treptat, ca rezultat al unui complex și permanent proces de educație. La această trecere, *Muzicologia*, critica muzicală, pedagogia muzicală, știința folclorului sînt menite să lumineze calea cu competență și ardoare..."

Profiluri radiofonice în noua stagiune

În cadrul complex al emisiunilor radiofonice, muzicii i se rezervă un loc de mare însemnătate. Faptul se înscrie în coordonatele firești ale propagandei cultural-artistice în general, dacă ne gîndim că muzica este o componentă organică a culturii, definitorie pentru rațiunea însăși a existenței radioului. De aici decurge și importanța programelor și emisiunilor muzicale, rolul și aportul lor specific, în bogatul și dinamicul peisaj cultural al țării.

O privire de ansamblu asupra locului pe care îl ocupă emisiunile muzicale în programele Radioteleviziunii Române relevă pe de o parte multitudinea și varietatea acestor emisiuni, iar pe de altă parte o creștere dinamică a ponderii lor educative, în strînsă împletire cu cerințele de divertisment ale auditorilor. Astfel, paralel cu intensificarea și diversificarea modalităților specifice de programare și difuzare a muzicii, se urmărește obținerea unui echilibru judicios al repertoriului menit să apropie ascultătorii noștri de toate genurile muzicale. Criteriul fundamental al activității muzicale radiofonice, sesizabil atît în emisiunile de divertisment, cît și în cele ce urmăresc promovarea culturii muzicale naționale și universale, constă în cultivarea gustului pentru frumos, apropierea ascultătorilor de marile valori ale muzicii clasice și contemporane.

De o mare însemnătate pentru definirea sferei de influență a emisiunilor și programelor muzicale este acțiunea, în ultimul timp din ce în ce mai cristalizată, de profilare a celor trei posturi de radio. Astfel, în timp ce programul I, programul de cea mai largă audiență, este orientat mai mult către zonele comprehensibile ale muzicii, programul II se definește printr-o îmbinare armonioasă a accesibilului, cu elevatul, iar programul III, este destinat exclusiv popularizării selective a repertoriului muzical, clasic și contemporan, în genul simfonic, operei, în cel al muzicii de cameră și de jazz.

Un capitol de prim ordin îl constituie popularizarea și explicarea fenomenului muzical românesc a cărui prezență contribuie la sublinierea caracterului național al postului de radio.

Una din căile specifice, deosebit de eficiente, în acest sens, este valorificarea bogată a creației folclorice românești, în emisiuni de diferite tipuri și dimensiuni de la programul simplu, eventual și neanunțat, pînă la montaje, itinerarii muzical-folclorice, studii monografice folclorice, medalioane de creatori populari, emisiuni de istoria folcloristicei etc.

Cercetarea programelor de muzică populară pe ansamblul unei zile, a unei săptămîni sau luni, este revelatoare pentru existența acestor diverse emisiuni, iar numărul extrem de mare de corespondențe cu ascultătorii — peste 10.000 de scrisori pe lună — atestă interesul și simpatia cu care aceste emisiuni sînt primite de destinatarii lor. Preocuparea centrală a redacției de gen, este aducerea și punerea în undă a autenticului folcloric românesc, în toată bogăția și diversitatea sa inepuizabilă. În cadrul emisiunilor, un loc corespunzător este rezervat valorificării producțiilor folclorice contemporane, oglindind evoluția profilului spiritual al poporului, transformările petrecute în viața țării.

Este difuzat, de asemeni, în emisiuni interesante, folclorul muzical al altor popoare, bineînțeles în limita repertoriului de care dispunem.

Genul muzicii ușoare, de estradă, dans și de jazz, care și-a atras simpatia a numeroși ascultători, diferiți ca vîrstă și preocupări, ocupă în economia emisiunilor muzicale un loc deosebit de important. Peste 7.000 de minute săptămînal, reprezentînd un procent de cca. 33% din ansamblul emisiunilor muzicale, sînt destinate muzicii acestui gen. Muzica ușoară este difuzată fie în emisiuni simple fie în montaje sau reviste muzicale radiofonice, cum sînt „Estrada duminicală", „Estrada nocturnă", „Melodii Magazin", „Metronom '68", „Expoziție de muzică ușoară", „Meridiane melodii" etc.

Creația de cîntece și muzică corală, gen cu o adîncă rezonanță în conștiința poporului român, și cu o îndelungată tradiție, se bucură, de asemeni, de o prezență vie în contextul muzical radiofonic. „Maeștri ai madrigalului" — prezentînd evoluția genului de-a lungul veacurilor —, „Antologie corală" — cuprinzînd referiri istorice și estetice cu privire la drumul parcurs de creația și interpretarea corală românească —, „Patrie izvor de frumuseți" — alcătuit din cîntece ce oglindesc peisajul minunat al țării —, iată numai cîteva titluri de emisiuni menite să completeze tabloul preocupărilor în domeniul difuzării muzicii corale.

Pe aceleași coordonate esențiale, dar la dimensiuni diferite, se realizează programele și emisiunile de muzică simfonică, de cameră și de operă prin care se asigură prezența la microfon a valorilor culturii muzicale naționale și universale, clasice și contemporane.

Funcția educativă, considerată ca un criteriu fundamental în elaborarea ansamblului emisiunilor muzicale, se dobîndește aici, într-un mod mai direct, în rubrici comentate, menite să-l familiarizeze pe ascultător cu particularitățile de limbaj și structură ale acesteia, cu stilurile și curentele consacrate, precum și cu cele care încearcă în prezent să se definească în peisajul componistic contemporan. În acest cadru au fost și sînt redactate diverse titluri de program obișnuit, — concerte, recitaluri etc., — precum și numeroase emisiuni speciale, complexe, atît prin problemele pe care le abordează, cît și prin formula radiofonică de difuzare. Emisiuni ca: „Să-nțelegem muzica" — în care sînt explicate elementele constitutive ale limbajului muzical —, „Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy" — urmărind evoluția genului în literatura muzicală, — „Permanențe și înnoiri în muzica românească" — cuprinzînd date și aspecte inedite în evoluția culturii muzicale românești —, „Stil și personalitate în arta dirijorală", „Opere inedite", „Opera în foileton", „Galeria personajelor de operă", „Opera — cronică a isto-

riei" „Cercul melomanilor", „Muzica acum patru secole", „Ultimele patru decenii ale muzicii" şi altele, atestă, prin valoarea lor, consecvenţa cu care este urmărit obiectivul educativ în propaganda muzicală radiofonică. În acelaşi sens sînt relevabile şi emisiunile de dezbatere estetică şi muzicologică, privind diverse aspecte ale creaţiei şi interpretării muzicale, dezbateri ce au loc în cadrul emisiunilor „Actualitatea muzicală", „Cronica ideilor estetice muzicale", „Şantier de creaţie", „Tribuna internaţională a muzicii", „Mese rotunde".

Ascultătorul este informat asupra epocilor, curentelor, stilurilor şi personalităţilor muzicale, asupra tendinţelor, asupra rolului şi locului pe care îl ocupă muzica în contextul culturii universale.

Evident, o analiză mai amplă a activităţii muzicale la Radiodifuziunea Română, o subliniere desigur necesară a tuturor criteriilor de orientare a acestei activităţi, menite să explice determinismul complex al mecanismului ei, ne-ar releva şi alte noi şi poate importante aspecte, demne de interes. Este posibil însă ca şi rîndurile de mai sus să edifice asupra preocupărilor centrale, preocupări care atestă existenţa unei experienţe îndelungate şi utile, pasiune, pricepere şi eforturi susţinute îndreptate spre perfecţionarea activităţii muzicale radiofonice.

VASILE DONOSE

CENTENARUL FILARMONICII

Săptămîna festivă

În afara celor trei concerte simfonice, micro-stagiunea organizată cu prilejul centenarului Filarmonicii a cuprins şi două manifestări dedicate altor genuri, incluse în mod curent în aria de cuprindere a preocupărilor instituţiei : muzica corală şi muzica de cameră.

Prezent, în cursul celor optsprezece ani ai existenţei sale, pe afişele multor concerte vocal-simfonice şi „a cappella", corul Filarmonicii „George Enescu" şi-a adus contribuţia la sărbătoarea centenarului printr-un bogat program, destinat să înfăţişeze — prin varietatea stilurilor şi genurilor abordate — multitudinea posibilităţilor sale interpretative.

Prima parte a concertului, desfăşurată sub conducerea dirijorului Vasile Pîntea, a fost închinată creaţiei corale româneşti contemporane. Început în acordurile imnice ale cunoscutului cîntec „Republică, măreaţă vatră" de Ion Chirescu, programul a continuat cu originala compoziţie în stil satiric-popular „Şapte strigături şi o mustrare" de Tudor Ciortea, urmată de idilica „Păstoriţă" a lui Marţian Negrea şi apoi de „Mioriţa" lui Paul Constantinescu, — indiscutabil una din capodoperele muzicii corale româneşti. Doru Popovici a fost prezent cu „Patru madrigale", după care melodia lui Nicolae Lungu „Tîrziu în toamnă" — realizată cu concursul solistic al cîntăreţilor Emilia Petrescu şi Valentin Teodorian — a adus o notă lirică, cu parfum de romanţă, pentru ca piesa „Dar de nuntă" de Radu Paladi să încheie partea românească a programului într-o ambianţă de antren tineresc, accentuată printr-o mare diversitate ritmică.

Consacrată creaţiei corale universale, partea a doua a purtat girul dirijoral al lui D. D. Botez, principalul educator şi îndrumător al formaţiei în cursul ultimilor cincisprezece ani. Două madrigale de factură polifonică şi de natură lirică ale lui Palestrina — „Alla riva del Tebro" (primă audiţie) şi celebrul „I vaghi fiori" —, urmate de majestuosul „Halleluja" din oratoriul „Messias" de Händel au deschis acest concentrat tur de orizont al literaturii corale. Au urmat patru încîntătoare miniaturi valsante de Brahms, selecţionate din colecţiile acestuia de „cîntece de iubire" (Liebeslieder) op. 52 şi 65, în care severul maestru crescut în ambianţa rigidă a Germaniei nordice se dovedeşte permeabil la farmecul atît de specific vienez al valsului lui Strauss şi al ländlerelor lui Schubert (de menţionat aici aportul de calitate al acompaniatorilor Viorica Cojocaru şi Nicolae Licaret la două piane, — variantă adeseori adoptată pentru a înlocui pe aceea a pianului la patru mîini, prevăzută de compozitor). Din muzica franceză au fost apoi prezentate trei din cele „Şapte cîntece franceze" de Poulenc pe versuri de Apollinaire şi Eluard — dominate de un lirism de autentică forţă evocatoare — şi două din cele „Trei cîntece" de Debussy pe versuri de Charles d'Orléans, dintre care cel dedicat iernii vădeşte remarcabila vînă satirică a creatorului impresionismului muzical. În încheiere, amplul cor introductiv al cantatei B.W.V. 207 de Bach a subliniat caracterul sărbătoresc al întregii manifestări.

Execuţia programului a dovedit atenţia cu care a fost pregătit concertul, reluîndu-se în studiu chiar şi piese aflate de multă vreme în repertoriul formaţiei.

S-a cîntat cu voci bine omogenizate, evidenţiindu-se în mod deosebit compartimentul altistelor prin calitatea glasurilor şi unitatea de expresie. În ansamblu, concertul a marcat în chip concludent prezenţa corului printre colectivele care oferă Filarmonicii centenare posibilitatea de a organiza o gamă variată de manifestări muzicale.

Am mai ascultat în cadrul acestor manifestări orchestra de cameră a Filarmonicii, un colectiv entuziast, care se străduieşte de mai multă vreme — adeseori cu un frumos succes — să susţină periodic paralel cu activitatea săptămînală de repetiţii şi concerte a membrilor săi în cadrul orchestrei simfonice mari, o serie de manifestări programînd lucrări adecvate, mai cu seamă din creaţia compozitorilor preclasici şi a celor contemporani. Sub conducerea dirijorului Paul Popescu, un activ militant în favoarea permanentizării formaţiei, orchestra de cameră s-a impus, de această dată, mai ales în Concertul de vioară în la minor de Vivaldi, prezentat cu concursul solistic de remarcabilă ţinută al violonistului Mihai Constantinescu, şi într-o încîntătoare creaţie de tinereţe a lui Mozart. Simfonia în La major K. V. 134, — ambele interpretate cu o deplină acurateţe stilistică, o nedezminţită precizie ritmică şi o permanentă atenţie acordată reliefării nuanţelor dinamice.

EDGAR ELIAN

În suita manifestărilor ce omagiau centenarul Filarmonicii noastre bucureştene, concertele simfonice au ocupat, cum era şi firesc, locul cel mai important.

O sută de ani de muzică, înseamnă maturitate deplină, bogăţie şi adîncime a interpretării, iar cele trei concerte simfonice au confirmat cu prisosinţă aceste presupuse atribute.

De la concertul inaugural deschis cu suculenta suită „La piaţă" a lui Mihail Jora şi pînă la monumentala simfonie beethoveniană a IX-a, orchestra a cîntat cu dăruire, cu diversitate de culori, cu farmecul şi nota de inedit care-l făceau cu ani în urmă pe unul dintre prestigioşii oaspeţi să noteze în Cartea de aur : „Filarmonica, sumum al muzicalităţii româneşti". Din suita concertelor dirijate de Mircea Basarab, Mircea Cristescu şi Mihai Brediceanu, am aminti, înainte de toate, monumentalitatea cu care a fost construită Simfonia a IV-a de Brahms, degajarea, supleţea, spontaneitatea admirabilei Simfonii în La major de George Enescu, strălucirea din poemul simfonic „Till Eulenspiegel" al lui Richard Strauss, adîncimea mesajului din Simfonia a-IX-a de Beethoven.

Un moment deosebit prin semnificaţia şi valoarea sa l-a constituit interpretarea unei noi lucrări a fecundului nostru compozitor Wilhelm Berger : Simfonia a-V-a, dedicată centenarului Filarmonicii, colectivului în mijlocul căruia — mărturiseşte autorul — a petrecut anii frumoşi ai uceniciei sale muzicale. Pornind de la o arhitectură ce aminteşte preclasicismul — Zece variaţiuni încadrate între un prolog şi un epilog — Wilhelm Berger realizează un tot sonor de mare unitate stilistică unde-şi pune în valoare extraordinarul simţ al construcţiei, a tratării orchestrale şi armonice. Subtitlul Simfoniei, „Muzică solemnă" primeşte confirmarea de-a lungul desfăşurării discursului sonor în sensul unei anume măreţii şi adîncimi a expresiei, a unei inspiraţii sobre dar generoase. Substanţa, esenţa muzicii, pare a se dezvălui de la prima audiţie, lucrarea necomportînd discuţii asupra măsurii accesibilităţii. Şi totuşi, din atîta seriozitate a scriiturii şi elaborată gîndire, este posibil ca o meritată repetare a sa să se dezvăluie valenţe şi adîncimi nebănuite.

În acelaşi concert, violonistul Ion Voicu a făcut o demonstraţie de virtuozitate cîntînd Simfonia spaniolă de Lalo, cu o extremă degajare.

Dintre soliştii acestor concerte se cuvine o menţiune deosebită pentru cvartetul vocal Emilia Petrescu, Martha Kesler, Ion Pisso, Constantin Dumitru, căruia îi datorăm cîteva splendide momente din Simfonia a IX-a de Beethoven.

Nu putem încheia, mult prea scurta noastră cronică, ce consemnează un moment festiv din lunga istorie a Filarmonicii „George Enescu", fără urarea unor realizări ce să menţină şi să sporească secularul renume al primei orchestre simfonice a ţării.

F. I.

Cîteva principii ale artei dirijorale

— Scrisoare din Paris —

de Traian Popescu

Arta dirijorală a ajuns, în ultima vreme, la un stadiu atît de complex încît, pe bună dreptate, se consideră interpretarea ca o adevărată creaţie, sau, mai bine zis o nouă creaţie a piesei muzicale pe care un dirijor o cizelează conform stilului său propriu. Numai astfel se poate concepe înrîurirea pe care au avut-o marii maeştri de talia unui Mengelberg, Furtwaengler, Toscanini sau Bruno Walter, asupra unor opere rămase drept modele în istoria acestei discipline.

Pe lîngă palidele începuturi ale acestei arte, rezultatele actuale sînt într-adevăr uriaşe.

Unui dirijor actual i se cere nu numai o bună tehnică muzicală, pentru a coordona contururile unui ansamblu sau pentru a-i comanda execuţia, dar şi să ţină seamă de conţinutul uman al fiecărei compoziţii. Se cuvine deci a preciza de la început că cei ce execută mecanic n-au nimic comun cu adevăratul interpret de categoria celor mai sus amintiţi, care, pe lîngă o pregătire muzicală aprofundată şi un simţ înăscut de dirijor, posedau şi o cultură imensă, indispensabilă pătrunderii, asimilării şi retransmiterii mesajului pe care fiecare operă îl poartă în sine.

Spre a se ajunge la o asemenea concepţie, a fost necesar un început rudimentar al acestei arte, început situat în jurul ansamblurilor orchestrale unde rolul dirijorului era ţinut de primul „Konzert-Meister" al cărui arcuş ţinea loc de baghetă. (Fiind vorba în acest articol numai de manifestările clasice ale orchestrei, sînt obligat să omit consideraţiile ce s-ar putea face asupra rolului de şef în ansamblurile antice).

Mai tîrziu, istoria ne spune că Lully, spre a reglementa cadenţele baletelor pe care le conducea la serbările de la curtea lui Ludovic al XIV-lea, se servea de un baston „en fer forgé" atît de puţin maleabil încît printr-o mişcare greşită şi-a lovit piciorul, fapt ce i-a produs o cangrenă, care pînă la urmă i-a cauzat sfîrşitul.

În timpul lui Berlioz, cu tot progresul făcut în acest domeniu, directorul de orchestră nu ajunsese să fie considerat decît ca „auxiliarul compozitorului". Cu toate acestea, Liszt, Mendelssohn, Schumann şi Berlioz erau consideraţi ca dirijori foarte iscusiţi. La muzeul Instrumental al Conservatorului Naţional din Paris sînt expuse bastoanele de dirijat ale lui Berlioz şi Habenek (acesta fiind primul dirijor al Orchestrei Conservatorului), instrumente foarte greu de mînuit şi desigur fără prea multă eficacitate şi expresivitate.

Arta dirijorală a luat însă un avînt propriu zis de la Hans von Bulow încoace ; el a fost primul interpret ideal al lui Wagner şi tot odată prietenul său intim.

Vechile tradiţii de adevărat Kapel-Meister exprimate printr-o tehnică corectă dar şi o interpretare personalizată au fost întruchipate de figura lui Mengelberg. Fără prea multă rigoare în tempi, cu un stil mai mult sau mai puţin convenabil, are totuşi cîteodată momente de emoţie prodigioasă.

Prin Furtwaengler apare tipul marelui intelectual de factură germană : muzicalitate înnăscută, profundă cultură filosofică, disciplină de fier ! Gesturile acestui mare dirijor atestau formaţia sa de pianist şi puţinul său interes pentru tehnica baghetei ; totuşi, interpretările sale în operele lui Beethoven şi Bruckner sînt pline de viaţă şi de animaţie extraordinară, zmulgînd strigăte de admiraţie publicului german, care vedea în el interpretul ideal al muzicii lor.

Bruno Walter este estetul rafinat, de mare cultură, îndrăgostit de Mozart, pe care îl transmite cu prospeţime şi cu o mare justeţe de ton.

Toscanini este primul dirijor în adevăratul sens al cuvîntului, prinţul maeştrilor, fondatorul noii şcoli de şefi de orchestră, care va lua locul celor iniţiate de Bulow şi Weingartner. Este omul de geniu căruia îi datorează toţi ceilalţi totul şi care a luptat cu pasiune să restabilească operele clasice în integritatea lor : tempo exact, nuanţă şi stil autentic. Cîte opere de artă n-au reînviat datorită lucrului său migălos de „desprăfuire" ! ? Şi cîte frumuseţi nu s-au descoperit în adevărata lor lumină ! (E aproape de necrezut faptul că majoritatea partiturilor deveniseră atît de ilizibile în textul lor original deoarece „les graffiti" — creionările de toate culorile — operate de toţi pigmeii sau „les apprentis sorciers" ai acestei arte, nu mai permiteau nici măcar a ghici mîna autentică a compozitorului respectiv !). Toscanini se preocupă în primul rînd de sonoritate şi exactitate. Repetiţiile lui au rămas celebre. De nenumărate ori relua un ritm, o nuanţă, un efect ce voia să-l obţină. Accesele lui de furie erau legendare ca şi urechia-i infailibilă. Cît de greu era să atingi înaltul nivel al concepţiei artistice pe care numai el singur îl poseda sub forma ideală ! Prin rigurozitatea artei lui şi prin probitatea ce o profesa faţă de operele interpretate, Toscanini a rămas un model pentru urmaşi, impunînd în acelaşi timp publicului respectul cuvenit persoanei dirijorului, interpret, care, în ultima instanţă, este

modelatorul pastei sonore orchestrale, după cum un pianist sau un violonist supune instrumentul respectiv voinței, sensibilității și concepției lui artistice.

Dintre dirijorii contemporani de mare prestigiu nu se poate trece cu vederea figura lui Charles Munch, actualul director al recentei formații pariziene „L'Orchestre de Paris". El începe cariera ca prim violon-solo în orchestră. Acest contact cu literatura orchestrală, repetițiile cu șefi eminenți sînt esențiale la formarea unui mare dirijor.

Cîtă influență n-a avut asupra tînărului Brahms ucenicia în diferitele formații unde, spre a-și cîștiga existența, participa ca pianist alături de tatăl său, contrabasist.

Marele nostru Enescu povestea cîndva ce influență au avut asupra lui primele apariții la pupitrul viorii din orchestra Conservatorului din Viena sub conducerea chiar a lui Brahms.

Este deci de mare importanță pentru un viitor dirijor participarea ca instrumentist într-o orchestră, mai cu seamă ca violonist. Nu o singură dată a fost confirmat acest adevăr. Istoria muzicii este plină de exemple de acest gen.

Nu este de mirare că majoritatea compozitorilor, în deosebi cei clasici și romantici, au încredințat frazele cele mai expresive ale partiturilor lor viorii. Pe de altă parte, viorile împreună cu celelalte instrumente de coarde, reprezintă cantitativ masa cea mai importantă a orchestrei. Este deci esențial pentru un dirijor să cunoască „à fond" tehnica acestor instrumente. Astfel el va putea cere, în deplină cunoștință de cauză, o degetație particulară, o trăsătură de arcuș, un atac, o nuanță ce înfrumusețează la maximum calitatea sonorității și a frazării.

Toate aceste elemente sînt în general mai mult sau mai puțin neglijate de către dirijorii de mediocră formație ; totuși, publicul cunoscător, grație discului, avînd posibilitatea de a compara diversele interpretări, nu se înșeală ! La rîndul lor, nici celelalte instrumente nu vor trebui să rămînă enigmatice pentru un bun șef ; spre exemplu, un pasaj al unei piese riscă să fie compromis dacă dirijorul ignorează dificultatea pentru instrument într-un schimb de poziție, cutare interval greu de executat, cutare notă calificată de „rea" etc.

E de la sine înțeles că anumite instrumente transpozitorii trebuiesc cunoscute, dacă nu practicate de către cel ce are sarcina să conducă fluidul sonor la rezultatele cerute de opera muzicală interpretată.

Rolul dirijorului este, în definitiv, acela de a veghea asupra tuturor elementelor polifoniei, echilibrului de planuri și calității sonore.

De cîte ori n-am auzit această justă afirmație : „Il n'y a pas de mauvaises orchestres, mais seulement des mauvais chefs" ?

Se cuvine deci ca dirijorul să fie, în definitiv, un fel de superinstrumentist, un veritabil virtuoz ce cîntă din orchestră, conduce linia lui muzicală prin toate varietățile de atacuri, accente, timbruri, pedale, pînă la virtuozitate. După cum un general conduce trupele stabilind încrederea acolo unde e nevoie, servindu-se de „ajutoare" fără însă a pierde contactul cu trupa, întocmai așa trebuie să procedeze și un șef cu orchestra, unde componenții sînt oameni și artiști pe deasupra trebuind a fi supuși psihologic voinței lui, însă nu aserviți ; un bun șef este acela ce știe să lase libertate fiecărui instrumentist dar tot odată să imprime linia de conduită generală proprie interpretării lui.

În direcția de orchestră, gestica are o importanță capitală. Există gesturi eficiente și altele ce nu fac decît să-i jeneze pe instrumentiști. Nu trebuie să se piardă nici o clipă din vedere faptul că efortul lor este știrbit de o gesticulație excesivă, iar pentru public, aceasta are un efect derutant ! Într-adevăr, cum se poate urmări și trăi o piesă muzicală, cînd cel care ar trebui să fie mesagerul ei fidel, printr-un exces de mișcări ce dăunează operei, devine un actor ridicol ? Evident, spre a fi în posesia unei gestici eficace și estetici apropiate, trebuie mulți ani de lucru și experiență ! Convențiile gestice proprii : a da în mod corect o intrare, o preparare de tempo, o coroană, o coordonare de pizzicato sau un accelerando, formează un catalog restrîns pentru un adevărat dirijor, acestuia cerîndu-i-se în plus a cunoaște și semnificația profundă a unei partituri, forma sau stilul ei.

De fapt nu numai la concert se judecă un dirijor, ci chiar de la prima repetiție.

E de la sine înțeles că înainte de a se prezenta în fața unei orchestre pentru a repeta, șeful trebuie să posede opera, lucrarea, „á fond". Însă spre a ști o partitură nu este suficient să-i cunoști numai conturul ci ar trebui să fii chiar capabil s-o retranscrii la nevoie.

Maestrul Enescu povestea odinioară, că în cazul dispariției operei integrale a lui J. S. Bach, el ar putea-o reconstitui în parte, din memorie. După această afirmație, s-ar putea crede că maestrul, care de obicei era modest și rezervat, a avut, în această ocazie, o atitudine contrară caracterului său. Nicidecum ! Acest răspuns îi fusese smuls — în mod indiscret — de un jurnalist în căutare de senzațional. Totuși pentru noi, care l-am cunoscut, a fost o mărturisire extrem de prețioasă și justă în același timp.

Revenind acum la lucrul ce-i revine unui dirijor, trebuie adăugat că asimilarea partiturii printr-un fenomen de memorie audiovizuală este primordială ! Un șef trebuie să-și dea seama, în cîteva ore de lectură, de stilul, forma și compoziția unei partituri.

Pentru partiturile moderne, a căror notație e precisă, tempii marcați în mod riguros, unde nimic nu e lăsat la voia întîmplării, nu se poate ezita asupra interpretării. În schimb, complexitatea agregatelor armonice, eșafodajele ritmurilor și nuanțelor aferente acestei muzici pretind din partea unui lector o facultate de descifrare, o atenție, o precizie vizuală și o memorie dezvoltate în mod deosebit. Toate dificultățile : trăsături de arcuș, caruri, mișcări metronomice, nuanțe, vor trebui subliniate în detaliu. În afară de aceasta, însăși semnificația profundă a operei necesită încă ore întregi de reflecție și instruire. Cînd e vorba de ilustrarea unui text literar, trebuie implicit avut în vedere sensul acestuia și justa lui traducere muzicală.

În operele clasice problema este încă și mai complicată. Într-adevăr, în afară de faptul că sîntem impresionați de interpretarea unui maestru sau a unui confrate pe care am considerat-o întotdeauna ca ideală, partiturile clasice sînt mult mai puțin precise ca cele moderne și în fiecare moment se pun probleme asupra cărora se poate polemiza ani de zile fără rezultat. Edițiile diferă, nuanțele sînt notate (dacă sînt) fără precizie, un accent poate fi luat drept un „diminuendo" (ex. : primul acord al uverturii *Egmont*), tempii greu de restabilit.

Niciodată un dirijor nu s-a putut conforma, spre exemplu, indicațiilor metronomice înscrise de Beethoven în simfoniile lui.

Fără îndoială, aparatul inventat de Maelzel, prietenul său, dealtfel, nu era încă pus la punct. Se spune chiar că Beethoven în marea lui bucurie de a fi descoperit acest minunat aparat, s-ar fi apucat să noteze în cîteva ore toți tempii simfoniilor și altor lucrări scrise pînă atunci, conform indicațiilor acestui mecanism. Dar o indicație de tempo nu este numai o precizie matematică, ci și o pulsație de ordin interior provenind din însăși esența muzicală a fiecărei compoziții.

În tot cazul, mișcările indicate metronomic nu sînt decît relative chiar și la compozitori de talia lui B. Bartok, care notează după fiecare piesă muzicală durata precisă de execuție înscrisă în fruntea partiturii, de ex. — cc. 60, de unde reese latitudinea ce o lasă și el personalității interpretului.

La Brahms, nici o indicație de mișcare ; la Mozart sau Bach, în principiu, nici o referință, în afară de maximum de agilitate la violoniști sau maximum de suflu la flautiști. O oarecare tradiție s-a stabilit — în mod artificial de altfel — asupra unor interpretări care — foarte probabil — nu reprezenta, decît pe departe, pe cea a epocii respective.

O problemă asemănătoare se pune cu privire la instrumentație. Orchestra lui Beethoven diferă de cea a timpului nostru. În primul rînd instrumentiștii nu posedau tehnica celor de azi : quartetul de coarde mult mai redus cantitativ, în sfîrșit instrumentele cromatice de alamă erau necunoscute. Acest fapt explică de pildă că anumite echilibruri sonore sînt greu de realizat cînd se respectă scrupulos nuanțarea autorului. Cu alte cuvinte, niciodată o operă clasică, spre ex. o simfonie de Beethoven, nu este executată întocmai cum este scrisă. Aici trebuie întărit un timbru dublînd un instrument, dincolo atenuată o nuanță sau temperat un tempo.

Întreaga artă a marelui dirijor este de a poseda suficient stilul operei care o interpretează, încît toate aceste revizii să treacă neobservate și să fie în serviciul muzicii. Operele clasice trebuie abordate într-un spirit de cinste intelectuală, de respectuoasă prudență, de supunere absolută textului muzical.

Esențialul este de a regîndi o lucrare, de a o replasa în cadrul său istoric, însă redîndu-i viața. Acesta-i veritabilul sens al cuvîntului *tradiție*.

Partitura și opera au fost complet asimilate, dirijorul se poate prezenta în fața orchestrei pentru prima repetiție. În mod obișnuit fiecare concert este precedat de trei sau patru repetiții de cîte trei ore, din care una generală adesea publică, cînd programul se desfășoară integral fără prea multe corecții. Trebuie, prin urmare, ca pregătirea unui concert să se realizeze în minimum de timp, cu maximum de randament.

Anumiți dirijori repetă largi fragmente din operele înscrise în program. Alții se atașează detaliilor mai grele, echilibrului de planuri, schimbărilor de tempo. Aici deci trebuiesc utilizate toate convențiile de execuție : măsuri clare, gesturi de braț naturale, jocuri de fizionomie eficace, imagini susceptibile de a sugera instrumentiștilor expresia dorită.

În acest domeniu unii dirijori excelează, dînd muzicienilor încrederea în ei, neobosindu-i, destinzînd atmosfera, făcînd ici și colo observații sau lăudînd la nevoie.

Cunoașterea omului, simțul psihologic este de mare importanță în această profesie eminamente socială. O atenție deosebită asupra susceptibilității instrumentiștilor este necesară, căci fiecare grup nu acceptă observațiile cu aceeași dispoziție. Se pot reprima cu violență corzile care sînt numeroase, fiecare atribuind vecinului de pupitru observația ce-i este destinată ; „instrumentele de lemn" sînt soliști delicați, sensibili, cari înțeleg lucrurile mai rapid ; „alămurile" sînt nervoși și violenți, avînd conștiința superiorității sonore asupra celorlalte grupuri. Acești oameni trebuiesc menajați. Trebuie să știi să li te adresezi.

În timpul repetiției, glumele, explicațiile analitice sau filozofice îi agasează pe instrumentiști ; trebuie exprimat prin gest și găsit cuvîntul ce redă imaginea justă a opticii dorite.

Veritabil regizor, dirijorul trebuie să posede o ureche absolută, gesturi eficace, o voință de fier, un ochi precis și o memorie fără greș.

Cu toate acestea, la concert șeful trebuie să fie liber de a exprima muzica însăși și gîndirea fundamentală a autorului. La concert, cînd rolul regizorului este terminat, începe cel al actorului. Partitura fiind perfect preparată, dirijorul nu trebuie să piardă din vedere faptul că ordinea lucrurilor să nu fie deranjată. Așa, spre exemplu, muzicienii cari au 173 de măsuri pauză, să intre la momentul oportun (e suficient și o privire discretă), ca planurile polifoniei să fie armonios echilibrate. Însă el nu trebuie să facă o „demonstrație" a acestei opere, arătînd că o cunoaște bine ; ci trebuie să o creeze din nou transmițînd-o publicului. Ori,gesturile lui care fac ca muzica să fie executată în mod corect, nu sînt întotdeauna cele care o exprimă și o comunică publicului. Ca și la un actor, nici o regulă nu e formală. Fiecare mare dirijor dispune de mijloacele lui fizice personale, potrivit taliei sale, forței musculare spre a parveni la expresia operei ce și-a însușit-o.

E cunoscută celebra mînă stîngă a lui Furtwaengler care, în pasajele expresive este agitată de un tremolo nervos analog vibrato-ului soliștilor negri de jazz și care reflectă animația interioară a marelui dirijor german.

Plastica și estetica dirijorului sînt de asemenea de o mare importanță. Deaceea este utilă practica sporturilor. Lucrul intens al stăpînirii de sine, independența brațelor (nimic mai odios decît un șef agitîndu-și încontinuu brațele paralel), degetele expresive, bustul mobil însă nu agitat, fac dintr-un șef un adevărat artist capabil să exprime cele mai mici nuanțe ale gîndirii muzicale.

Toate aceste reflecții oglindesc starea de spirit în care trebuiește abordată această complexă problemă a artei dirijorale, care numai înțeleasă în felul acesta se poate situa pe culmile înalte ale artei în general, capabile de a smulge emoții și a ridica condiția umană la nivelul spiritual ce corespunde unor nobile idealuri.

Virginia Zeani și Nicola Rossi Lemeni în „Povestir lui Hoffmann".

La Roma, în camera de studii

Traviata

Virginia Zeani
în :
Mme Butterfly

Cleopatra din „Iulius Cezar"

Manon

VIRGINIA ZEANI

Aida

De două decenii, aureola care înconjoară renumele „sopranei românce" Virginia Zeani, este la fel de strălucitoare ca şi a celor mai proeminente artiste lirice contemporane.

Trăsăturile artei sale, cu care s-a impus pe vestite scene de operă şi concert din lume, au determinat pe numeroşi critici muzicali de notorietate să-i asemene vocea cu a celebrelor reprezentante din trecut ale genului: Melba, Patti, Muzio, De Hidalgo şi Darclée, iar jocul de scenă cu al marei tragediene Sarah Bernhardt.

Artista nu s-a mulţumit cu obişnuita studiere a rolurilor, ci a căutat să se identifice cu viaţa intimă a personajelor, să descifreze atmosfera epocii şi, mai cu seamă, tainele partiturilor a căror strictă respectare şi justă înţelegere a ajutat-o să-şi prezinte eroinele cu măiestria celor mai conştienţi interpreţi.

De aceea, şi deosebit de ansamblul însuşirilor naturale, responsabilitatea menţinerii şi înfrumuseţării permanente a vocii, a determinat-o să realizeze amănunţite analize, exerciţii şi studii îndelungate de tehnică vocală.

Analizîndu-i creaţiile în cele 70 de roluri principale de soprană absolută cuprinse în 65 de opere aparţinînd celor mai diverse stiluri, critica muzicală a ajuns la convingeri unanime şi de necontestat:

...„Minunată, superbă şi ideală în rolurile Violeta şi Lucia" (Guido Panain)
...„De un dramatism neegalat care prin uimitoarele sale calităţi vocale şi scenice atinge culmile entuziasmului, în toate operele lui Puccini". (Renzo Rosellini) ...„De o muzicalitate vibrantă, bine susţinută şi demnă pentru o artistă de viţă nobilă şi un talent excepţional care continuă în mod demn moştenirea unei glorioase tradiţii internaţionale, talent care s-a impus demult atît prin surprinzătoarele calităţi vocale cît şi prin intuiţia dramatică şi extraordinarul joc de scenă, în toate creaţiile sale". (Ricardo Malipiero).*

Dacă perfecţiunea ei se datorează şcolii italiene de canto care i-a dezvoltat posibilităţile vocale imprimîndu-i disciplina în studii şi exigenţele caracteristice tradiţiei, însuşirile sufleteşti cu ajutorul cărora a realizat un repertoriu numeros şi variat, aparţin originei sale româneşti. Virginia Zeani s-a născut în comuna Solovăstru din judeţul Mureş. Mai tîrziu, venind la Bucureşti, Institutul Sfînta Elena unde a învăţat şi a obţinut bacalaureatul, nu i-a oferit numai o educaţie dintre cele mai serioase şi multilaterale, ci şi posibilitatea de a-şi evidenţia vocea puternică şi naturală.

Recomandată profesoarei Lucia Anghel, cunoscută artistă de operă mai ales pe scenele franceze şi belgiene, tînăra elevă dovedeşte remarcabile aplicaţii vocale, memorie şi intuiţie muzicală. În acelaşi timp frecventează cursurile de interpretare predate de cunoscuta artistă Lidia Lipkovska, cu care pregăteşte operele Traviata, Lucia di Lammermoor, Rigoletto şi Norma.

Primul contact cu scena are loc la 24 februarie 1946 în Sala Dalles, continuînd să apară în cursului anului în mai multe recitaluri la Ateneul Român şi în alte săli din Capitală. Revistele „Bis" şi „Rampa" (iunie 1946), au scris elogios despre participarea ei la aceste concerte, subliniindu-i alesele posibilităţi lirice.

Cu această pregătire din școala românească de canto, la începutul anului 1947 pleacă în Italia pentru perfecționarea studiilor. La Milano ia lecții de canto (1947—1952) cu tenorul Aureliano Pertile, artist de operă de reputație mondială. Profesorul sesizîndu-i vocea naturală, expresivă și cu un timbru deosebit de armonios, o orientează spre lucrări de mare virtuozitate, în special spre operele lui Bellini, Donizetti, Verdi și Puccini.

Debutul în „Traviata" (18 mai 1948) la teatrul „Duse" din Bologna, a fost o revelație. Poate cuvîntul nu exprimă îndeajuns entuziasmul și ovațiile spontane ale miilor de spectatori asistenți și la reprezentațiile următoare. Aceste prime succese au convins cronicari muzicali de stabilită reputație, să-și intituleze articolele apărute în toate publicațiile italiene: „Un debut excepțional", „O Traviată minunată". „O nouă stea pe cerul artei italiene".

Începutul de drum, certificat atît de elogios, a relevat atributele majore ale unei artiste tinere, curajoase și pe deplin conștientă de posibilitățile sale. Seriozitatea cu care s-a pregătit nu atît pentru debut cît pentru realizarea unei depline armonii între viață și scenă, a orientat-o în exprimarea plastică a valorilor poetice, dramatice și mai ales muzicale conținute în multimea și varietatea rolurilor ei.

Călăuzită de principiul că temelia permanentă a artei este cunoașterea vieții și a oamenilor iar pentru aceasta nu sînt suficiente numai studiile și cunoștințele muzicale, Virginia Zeani se înscrie la Universitatea din Milano obținînd diploma de licență în litere și filozofie în anul 1953.

O influență deosebită a exercitat asupra artei sale și soțul ei, basul Nicola Rossi Lemeni pe care-l cunoaște cu ocazia debutului de la Scala. Nicola Rossi Lemeni, artist aplaudat pe scenele Operelor de pe toate meridianele, este laureat de două ori cu Premiul Național al Italiei pentru poezie, iar doctoratele în filozofie, istoria artelor și științe juridice de la Universitatea din Padova, îi înlesnesc o percepere deosebită a personajelor de diverse structuri psihice.

În ambianța acestei personalități și a altor muzicieni, Virginia Zeani nu se limitează la gloria dobîndită, ci caută noi și multiple posibilități de interpretare, cît mai apropiate de caracterul eroinelor sale.

Aclamată într-un repertoriu bogat la Operele din Roma, Neapole, Florența și pe alte scene italiene, invitația de a cînta la Opera Scala, marele for de consacrare al artiștilor lirici, a fost o recunoaștere, poate tardivă, a reputației de care se bucura.

Debutul pe vestita scenă milaneză, din 10 decembrie 1956 în rolul principal feminin din opera „Iulius Cezar" de Haendel, n-a desmințit elogiile anterioare. Cleopatra, interpretată în patru spectacole, a fost comentată „ca o revelație pentru cîntul ei expresiv, pentru siguranța, agilitatea și eleganța cu care și-a susținut, în mod magnific, partitura".

Premiera mondială a operei lui Francis Poulenc „Dialogurile Carmelitelor" (în traducere italiană), îi oferă rolul principal — Bianca — pe care-l crează la 26 ianuarie 1957. Și în alte patru spectacole „Virginia Zeani a fost o Bianca a cărei voce excepțional de frumoasă și adevărată trăire scenică, a cucerit auditoriul". (Gian Galezzo Severi).

La 31 mai 1961, apare în opera „Povestirile lui Hoffmann" de Offenbach. Pentru prima dată de la creația operei, cele patru roluri — Stella, Olimpia, Julieta și Antonia — au fost interpretate de o singură persoană.

Cronicile muzicale apărute în revista „La Scala" și în alte publicații, semnate de Guido Panain și Renzo Rosellini care au asistat la cele trei reprezentații, afirmau: ....„Virginia Zeani a fost o cîntăreață și o artistă uimitoare. Ea a trecut de la o stare sufletească la alta și deci de la o tehnică a cîntatului la alta, cu o măiestrie de toată admirația, ceea ce a constituit o mare putere de fascinație a artistei".

O altă creație de răsunet în activitatea Scalei, a fost reluarea operei „Madame Butterfly" de Puccini. Începînd cu spectacolul din 17 martie 1966 și următoarele zece... „Virginia Zeani a fost o interpretă care n-a desmințit renumele ei mondial și a meritat pe deplin marile distincții oferite de Opera Liceo cu ocazia debutului în acest rol" — „Placa de argint" pentru cea mai bună soprană a anului și „Medalia de aur" oferită de teatru celor mai iluștri interpreți. (Il Messagero di Roma).

Interpretările date de Virginia Zeani tuturor rolurilor ei au asigurat un fast deosebit stagiunilor Scalei, ale Operei din Roma și din toată Italia, iar reprezentațiile de la Covent Garden, Operele Mari din Viena și Paris, de la Bruxelles, Madrid, Barcelona și București, de la Metropolitan și Colon precum și participarea sa la Festivalurile Internaționale de Operă unde era invitată cu prioritate, au entuziasmat mulțimile de spectatori care au răsplătit-o cu aplauze nesfîrșite.

Reprezentațiile de la Covent Garden din Londra cu „Traviata" și „Lucia di Lammemoor" din cursul stagiunilor 1960—1963, au fost remarcate de toată presa engleză „....Acesta a fost al 500-lea spectacol în rolul Violeta al sopranei românce Virginia Zeani — sublinia revista „Opera" (ianuarie 1963); ....„O Violetă perfectă cum rar s-a prezentat aici".

Cunoscută în America de Nord prin mai multe spectacole la Operele din Montreal, Philadelphia, New-Orleans și în alte mari orașe, pe scena Operei Metropolitan din New-York debutează la 11 octombrie 1966 în „Traviata". Critica muzicală în frunte cu revista „Opera News" și cotidianul „The New-York Times", remarcau în urma celor două reprezentații: ....„Virginia Zeani s-a relevat prin pianissime strălucite, registrul vocii clar, neforțată și de mare calitate precum și jocul de scenă care a exprimat mult adevăr".

Dintre numeroasele roluri pe care — din cauza spațiului — nu le putem cita, vom menționa totuși unele debuturi mai semnificative: „Aida" la Opera din Montreal (Canada) din 11 octombrie 1965; Elsa (Lohengrin) — primul rol wagnerian din cariera ei — la Opera din Roma în 5 noiembrie 1965; Desdemona din opera „Othello" de Rossini, la Metropolitan în iunie și iulie 1968. Mai amintim cîteva reluări — ca premiere — ale unor opere necîntate de mult în Italia: „Alzira" de Verdi, „Zelmira" de Rossini, „Maria di Rohan" de Donizetti și „Othello" de Rossini, ale căror roluri principale feminine le-a creat pe scena Operei din Roma în stagiunea 1966—1967. De asemenea Virginia Zeani și-a înscris în repertoriu și lucrări moderne dintre care semnalăm: „Mayerling" de Barbara Giuranna, „Telefonul" de Menotti, „Asasinat în catedrală" de Pizzetti, „Aventurierul" de Rossellini (premieră mondială). Dacă la toate cele semnalate pînă acum mai adăugăm și un bogat repertoriu de muzică vocal simfonică și peste două sute de lieduri din toate școlile genului, ne putem imagina cine este și ce a realizat „soprana românca" Virginia Zeani.

Făcînd abstracție de prestigiul de care se bucură, de cele zece Mari Trofee obținute la Festivalurile Internaționale de Operă, de numeroasele Ordine și Medalii ce i-au fost conferite în multe țări, — decorații ce au ono-

rat nu numai arta ei ci, indirect, și geniul muzical al poporului român — Virginia Zeani, în viața de toate zilele, continuă să fie modestă în ceea ce privește gloria ei, devotată căminului și familiei, admiratoare a țării sale natale.

La noi, Virginia Zeani a fost remarcată mai întîi din emisiunile Radiodifuziunii și apoi, în luna septembrie 1965, printr-o serie de spectacole — împreună cu Nicola Rossi Lemeni — la Operele din Cluj, Iași și București.

Spectatorii bucureșteni au avut satisfacția de a o asculta în operele „Boema" și „Traviata". Interpretarea rolurilor Mimi și Violeta s-a bucurat de cele mai călduroase aprecieri din partea presei muzicale iar publicul a ovaționat-o nu numai pe scenă dar și la ieșirea din teatru.

Cu toate că imprimările pe discuri ale Virginiei Zeani, cu opere complete și arii, sînt numeroase și realizate de cunoscute case de discuri din Italia și alte țări, ea a ținut să aibă și un disc în România.

Astfel în urma invitației Casei „Electrecord" din București, în luna mai 1968 a participat la imprimarea integrală a operei „Traviata", avînd ca parteneri pe tenorul Ion Buzea și baritonul Nicolae Herlea și fiind acompaniată de Corul și Orchestra Operei bucureștene, sub conducerea muzicală a maestrului Jean Bobescu.

„Pentru mine, această imprimare este un eveniment dintre cele mai fericite — ne spunea Virginia Zeani — fiindcă îmi sărbătoresc, în țara mea natală, douăzeci de ani de la debutul meu în operă, cu „Traviata". Nu cunosc altă interpretă a Violetei — și sînt cea mai indicată să știu aceasta — care să se fi identificat cu acest rol timp de două decenii. Sper să-l mai cînt încă și dacă-l voi aniversa tot la București, ceea ce îmi doresc din toată inima, va fi cea mai mare sărbătoare din cariera mea".

GEORGE IONAȘCU

Darmstadt 1968

de Lucian Grigorovici

Cea de-a 23-a ediție a Cursurilor internaționale de vară consacrate muzicii noi (25 august—8 septembrie 1968), a cunoscut o participare amplă a artei componistice românești. La cursurile de interpretare, analiză și estetică muzicală au fost prezenți compozitorii Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Myriam Marbé, Carmen Petra, Doru Popovici, Cornel Țăranu, Costin Miereanu, Gh. Costinescu, Eugen Wendel și Mihai Mitrea-Celarianu. De asemenea, au fost prezentate în concert „COLOANA INFINITĂ" de Tiberiu Olah (Orchestra „Hessischer Rundfunk", condusă de Hermann Michael) și „OMAGIU LUI BRÂNCUȘI" de Costin Miereanu (Orchestra „Westdeutscher Rundfunk", dirijor Michael Gielen). În cadrul studioului de compoziție condus de Karlheinz Stockhausen, s-a prezentat lucrarea colectivă „Musik für ein Haus", elaborată de 14 compozitori de diferite naționalități — printre care și Costin Miereanu.

Un prim titlu din seria cursurilor acestui an ne reține atenția în mod deosebit: „A murit oare secolul al XIX-lea ?" Este o întrebare semnificativă la care încearcă să ne dea răspunsul expunerile ample ale lui Carl Dahlhaus, Rudolf Stephan, György Ligeti și Hans G. Helms, consemnînd totodată un moment de retrospectivă în care se confruntă majoritatea tendințelor și curentelor muzicii noi din ultimele decenii ale secolului nostru. Este, poate, un moment în care aprecierile sînt mai puțin pătimașe decît în anii de exuberanță a noilor idei, un moment în care predomină luciditatea unor considerații mai cuprinzătoare ; este — dacă vrem — momentul în care se încearcă, simplu și curajos, separarea de criterii între *valoare* (ca realitate verificată, factic și temporal) și *non-valoare* (ceea ce se consideră, din ce în ce mai mult, drept impulsuri de moment, generînd apariții de mondenitate efemeră).

Tocmai această „fermată" retrospectivă în dezbaterile anuale ale celui mai important for de avangardă muzicală europeană și extra-europeană, cristalizează trei momente importante în evoluția limbajului muzical, realizînd totodată etapele — destul de precise — ale înnoirii acestuia în secolul XX.

Pe de o parte se află linia *modală*, expresie a aportului adus de școlile naționale moderne, concretizată prin creația unui Strawinsky, Enescu sau Bartók, precum și linia *serială* a noii școli vieneze — unde discuțiile asupra „pionieratului" lui Schönberg nu fac decît să continue imaginea unei perioade bine cunoscute. După un răstimp de adevărată involuție (în sensul unei *reveniri* la trecut printr-un adevărat val de neoclasicism — manieră caracteristică anilor dintre cele două războaie mondiale), se conturează două direcții mai importante, încercînd revitalizarea primelor încercări ; fără a abuza de prefixe oarecum standard, le putem numi *neo-modalism* (reprezentat prin creația și viziunea estetică a lui Messiaen) și *neo-serialism* (curent exprimat cu deosebită vigoare prin organizarea *totală* a unui Stockhausen, Nono sau Boulez).

Or, tocmai de aici, din acest curent, ia naștere marea criză a organizării integrale, așa cum ne atrage atenția Xenakis, care pledează pentru o altă „armătură" de organizare : baza matematică. Și tot din acest „integral" se naște și concepția diametral opusă a lui John Cage — aleatorismul. Considerînd deci extremele reprezentate prin organizarea integrală pe de-o parte, și aleatorismul „absolut" pe de-alta, putem constata evoluția unei întregi serii de soluții cuprinse între aceste două extreme. Din nenumăratele tendințe și căutări, am desprinde doar aleatorismul *intermediar* al unui Stockhausen de pildă, precum și evoluția ulterioară a ceea ce numisem neo-modalismul lui Messiaen, încercînd reflectarea unor aspecte de folclor proaspăt, nealterat, în limbajul muzical al secolului nostru.

În sfîrșit, ca un al treilea moment, *momentul electronic*. Trebuie însă subliniat faptul că această noțiune nu este reprezentată numai prin apariția aparatelor electronice ; ca exprimare co-

rectă, am spune : momentul este *doar localizat* prin folosirea computerelor și a aparatajului electronic.

Pornind de la aceste date sumare, se poate afirma că expunerile de la Darmstadt din anul acesta, s-au ocupat cu precădere de ultimele două momente — neo-serialismul (mai strict sau mai puțin strict organizat) și muzica electronică. Cursurile au fost destul de numeroase, unele mai cuprinzătoare, altele mai puțin, mergînd uneori pînă la limitele superficialului. Spre o mai bună orientare, le putem împărți în două grupe mari : cursurile de *interpretare* (înglobînd seriile „Exerciții practice de percuție" ale lui Christoph Caskel, „Muzică nouă — solistică și de cameră — pentru vioară, violoncel și pian", în expunerea excelenților interpreți Saschko Gavriloff, Siegfried Palm și Aloys Kontarsky) și cele de *analiză și orientare muzicală* („Orchestrație contemporană" de Günther Becker și „Analize fenomenologice privind componistica nouă europeană și extraeuropeană", ciclu prezentat de muzicologul și compozitorul Erhard Karkoschka). La toate acestea se adaugă, firește, ca punct central de dezbateri, seria de conferințe deja amintită asupra secolului al XIX-lea.

Cursul de instrumentație al lui Günther Becker a prezentat interes datorită faptului că nu s-a bazat atît pe viziunea teoretică a fenomenului, cît pe laturile practice imediate ale domeniului. Poate că unul din meritele acestui curs a constituit-o pornirea de la lucrurile cele mai elementare, cunoscute încă din orchestrația unui Berlioz sau Rimski-Korsakov — dublajele, proporțiile, registrele. Neobișnuită a părut, poate, întrebarea adresată la un moment dat de către lector : „Cine din dv. cunoaște notația muzicală ?" (Lucrul a apărut explicabil prin faptul că printre cursanți se găseau și oameni din alte domenii — critici de artă, artiști plastici, ziariști). Trecînd apoi la detalii, Becker s-a ocupat de noile aspecte ale orchestrației contemporane, de la Klangfarbenmelodie și raporturile dintre serialism și neoserialism, pînă la capitolul „efectelor" speciale — fascicole sonore, clustere, coarde tratate în mod mai aparte, emanciparea percuției în ansamblul instrumental. În linii mari, au fost „destăinuirile" unui compozitor de remarcabil meșteșug, așa cum s-a putut constata și în lucrarea sa *„Stabil-instabil"*, prezentată în cadrul concertelor Orchestrei de la Westdeutscher Rundfunk.

Cîteva date asupra lectorului : elev al lui Wolfgang Fortner, Günther Becker este actualmente profesor de teorie a muzicii la Conservatorul din Atena, fiind cunoscut publicului iubitor de muzică nouă prin lucrări ca „Dyaglyphen" (pentru orchestră de cameră), „Correspondances", „Rigolo" și „Serpentinata" (pentru orchestră mare), precum și numeroase cvartete de coarde prezentate în primă audiție la posturile de radio din Germania și Grecia.

O adevărată „inițiere" și specializare pentru percuționiști reprezintă cursul lui Christoph Caskel. Remarcăm o meticulozitate germană în sensul cel mai bun al cuvîntului, reușind să sistematizeze toate felurile de instrumente de percuție. Prezintă interes faptul că ne înfățișează o mare varietate de baghete, insistînd asupra materialului din care sînt confecționate, efectul sonor cunoscînd nuanțe cuprinse între extremele „moale" și „tare". În felul acesta, percuția își pierde caracterul monocrom, apropiindu-se de varietatea instrumentelor din celelalte compartimente. O importanță deosebită se dă atacului, distingîndu-se doi parametri : *cum* se lovește și *unde* (ca punct al membranei sau al corpului sonor). Trecînd apoi la diferite combinații polifonice cu ajutorul percuției (ca de pildă, o *temă*, cu construirea unei fugi), Caskel se oprește asupra scriiturii celei mai eficace, atît pentru percuționistul solist cît și pentru formația amplă de percuție. Am putea sesiza elementul foarte important al timpului de „odihnă", mergînd pînă la calcularea minuțioasă, ca efect, a secundelor necesare *pauzei* în percuție — lucru care, în vederile sale, servește modificărilor de atac precum și schimbărilor de baghete în decursul frazei. Fără îndoială că această expunere, gradată de la inițiere pînă la extrema specializare, a fost de real folos compozitorilor de formație mai tradițională, dezvăluindu-le sensuri de-a dreptul inedite ale acestui compartiment orchestral.

Cursul lui Erhard Karkoschka urmărește un nou tip de analiză, raportată cu precădere la muzica structuralistă și pledînd pentru cercetarea fenomenologică a materialului sonor. Dată fiind evoluția extrem de complexă a sistemelor noi de notație (ducînd adesea la acele „grafisme" enigmatice în care cunoștințele de notație tradițională nu mai pot fi utilizate), acest ciclu de analiză apare ca o contribuție binevenită atît pentru publicul dornic de a urmări concertele de muzică nouă, cît mai ales criticii muzicale și muzicologiei care — de cele mai multe ori — trebuie să se mulțumească cu simpla impresie auditivă, fără a putea urmări sensurile fenomenului muzical contemporan. În acest scop, Karkoschka pornește de la ideea că notația contemporană reprezintă un cifraj în scopul realizării muzicale, recomandînd — acolo unde este cazul — transcrierea acestui cifraj în notație convențională, în interesul unei mai bune analizări. Pentru înțelegerea și aprecierea corectă a muzicii contemporane, muzicologul modern este obligat să-și însemne toate datele structurale realizate în audiție : ambitus, intervalică specifică, densitate, agogică, dinamică, sonoritate. Acestea sînt datele *elementare*, pe baza cărora criticul modern trebuie să treacă la sistematizarea fenomenului auditiv. Ceea ce apare — după părerea lui Karkoschka — drept esențial, este și urmărirea vizuală a lucrării. Determinant pentru analiza muzicologică este aici realizarea clarității, a unui tablou general de analiză pe care îl denumește, într-un termen general, „fenomenologie". Referindu-se la analiza „tradițională" (deseori o numește și *verbală*), Karkoschka o consideră justă numai acolo unde dispunem de date mai puține, și unde concluziile pot fi formulate pe baza sensibilității muzicale a fiecărui critic în parte. Este firesc ca în cazul muzicii noi să se iveaască diferite erori de apreciere — și tocmai în acest sens, vorbitorul insistă asupra culegerii minuțioase de date și informații asupra procesului componistic contemporan. Ca bibliografie, Karkoschka menționează o serie de lucrări de bază, din care citățm „Mathematical theory of aesthetics" de George D. Birkhoff (1932) precum și studiile simliare din domeniul altor arte, ca „Teoria textelor" de Max Bense (1962) sau „Precizia în descrierea relațiilor estetice" de Siegfried Maser (1967). Chiar dacă toate aceste considerații ale cursului se află în domeniul cel mai abstract al teoretizării, ele se impun însă atenției noastre prin aceea că țintesc să confere muzicologiei moderne o armătură științifică de mare complexitate, depărtîndu-ne de critica „literaturizantă" și „mondenă" a unei tradiții greșit înțelese. Totuși (dacă ne este permisă remarca) ar fi fost interesant dacă acest aspect de *știință* muzicologică nu ar fi fost considerat ca un element în sine, ci ca o completare firească la metodica analizei clasice — dacă vrem, ca o *continuare* a elementelor analitice consacrate : polifonia,

ritmica, armonia, formele muzicale. În ciuda nivelului de mare exigență științifică, cursul lui Karkoschka ne-a apărut ca o teoremă geometrică incompletă, asemenea unei enunțări interesante dar lipsită de concluzii și demonstrări.

Unul din cele mai interesante cursuri (ce-i drept speculativ, dar predat cu o remarcabilă inteligență) a fost acela al lui György Ligeti. Viziunea sa asupra subiectului „A murit oare secolul al XIX-lea?" este aceea a unui compozitor ajuns la un stil original prin specularea expresivă a sistemului (de-altfel destul de limitat) al clusterelor, precum și prin exploatarea unui structuralism îmbinat cu concepția de variație. Chiar el recunoaște de-altfel că simte „o imensă nostalgie a romantismului", și în sensul acesta expunerile sale caută să individualizeze cîteva aspecte vizionare ale romantismului tîrziu de la sfîrșitul veacului trecut, precum și influențele acestor viziuni asupra muzicii secolului nostru. Ne citează (cînd ironic, cînd cu emfază) exemple de colorit timbral la Berlioz (mai cu seamă în creațiile de tinerețe) sau la Mahler, făcînd legătura directă cu tendința crescîndă spre instabilitate tonală din deceniile începutului de veac XX. Totodată, cu o remarcabilă putere asociativă, el ne poartă deseori în lumea orfevrăriei, a ceramicei, a industriei porțelanurilor (interesantă ne-a părut paralela dintre cromatism și ceramica veche chineză), ca și în domeniul artelor plastice și mai ales, a literaturii. Este un tip de analiză speculativă și asociativă care ne-a amintit, într-un fel, de analizele lui George Călinescu. Umorul real pe care-l are, precum și gestica nervoasă și sugestivă, au făcut ca aceste cursuri să fie urmărite cu cea mai mare atenție. Mai reci și mai unilaterale ne-au apărut prelegerile lui Carl Dahlhaus, Hans G. Helms și Rudolf Stephan. Aici lipseau intuiția și aportul personal, insistîndu-se mai mult pe lucruri arhicunoscute — analize melodice, armonice, ritmice la lucrări consacrate ale romantismului european, mai cu seamă Ceaikovski și Korsakov.

Cursurile de interpretare au înmănunchiat cîteva concepții extrem de interesante. Mai puțin convingătoare au fost analizele lui Saschko Gawriloff asupra *Concertului de vioară* de Alban Berg („à la memoire d'un ange") care — în sensul prelegerii efectuate — nu posedă o armătură muzicologică prea substanțială. În schimb, trebuie să reliefăm cursurile lui Siegfried Palm și Aloys Kontarsky privind problemele noi ale interpretării. Trebuie constatat, de la bun început, că școala instrumentală germană se deosebește mult de a noastră — în sensul că se insistă destul de puțin asupra teoreticului și foarte mult asupra aspectului practic: atac, nuanțe, flageolete, arcușuri, tratări noi ale instrumentului etc. Am fost realmente impresionați cînd doi tineri interpreți suedezi (o pianistă și un violoncelist) au studiat sub îndrumarea lui Palm o pagină din „Bagatela" lui Webern. Era interesant că Palm nu oprea și nici nu teoretiza — el arăta doar *cum* trebuie interpretat. Rezultatul a fost că cei doi tineri au realizat, la capătul a două ore de curs absolut neforțat, o interpretare convingătoare și de frumoasă ținută. În concepția acestor lectori, profesorul se confundă cu elevul, cîntînd ca un coleg alături de el. Desigur că aici se respinge ideea de „virtuozitate" și de „rutină". În felul acesta, marii instrumentiști nu se ocupă de gloria lor personală, ci de creșterea unui nou tineret muzical care să le continue ideile în mod creator. Ne-am pune, poate, întrebarea cît de eficient ar putea crește ansamblurile de cameră în lumina unei asemenea metodologii. Dacă multe din cele expuse la cursurile de compoziție au fost oarecum cunoscute, atunci cursurile de interpretare au constituit o adevărată revelație. Este interesant de constatat că acești interpreți nu fac distincție între muzica clasică și cea contemporană; ei susțin că un artist mare trebuie să cuprindă, în repertoriul său, *toată* literatura instrumentului său. De-altfel și un artist ca Szeryng de pildă, ne-a demonstrat înscrierea în repertoriul său a peste 40 de concerte contemporane, alături de piesele clasice.

În discuții s-a pus și problema dacă un asemenea studiu aprofundat al muzicii contemporane nu reprezintă, într-un fel, o preocupare exclusivă sau chiar unilaterală. Însă este clar că o asemenea preocupare este foarte necesară; în nici un caz, muzica contemporană nu merge „după ureche", la întîmplare. În Germania se fac cursuri de muzică contemporană *nu* pentru că s-ar neglija cea clasică — însă problemele fiecărei epoci sînt atît de vaste încît neglijarea studiului de amănunt pentru fiecare epocă ar echivala cu pledoaria pentru artistul unilateral. În lumina acestor cîteva adevăruri, cursurile de vară — la Darmstadt sau în alte părți — răspund unei necesități reale.

În cadrul manifestărilor de la Darmstadt au avut loc și cîteva concerte de muzică nouă, precum și o seară de operă. Primul concert, din ziaua de 26 septembrie 1968, a avut loc în sala de concerte a radiodifuziunii din Frankfurt („Hessischer Rundfunk") găzduind orchestra simfonică de la Westdeutscher Rundfunk din Köln. Sub bagheta lui Michael Gielen s-au prezentat lucrări de Ivan Spasov, Costin Miereanu, Vinko Globokar, György Ligeti și Günther Becker.

„Episoden" (pentru 4 grupe sonore) ale compozitorului bulgar Ivan Spasov (n. 1934) constituie o înșiruire de șase secțiuni, din care primele 4 prezintă succesiv cele patru grupări sonore diferite (flaut, percuție, instrumente cu clape, coarde) în timp ce episodul 5 constituie o cumulare a celor precedente, iar episodul final atinge un punct de culminație. Fără pretenții de originalitate, lucrarea lui Spasov urmărește expresivitatea coloritului timbral într-o formă curgătoare, de stricteță aproape clasică. Ansamblul redus (24 de executanți) are de înfruntat o tratare diferențiată a compartimentelor, ceea ce duce deseori la „gîtuiri" și aspecte neunitare — impresie cu atît mai supărătoare cu cît și secțiunile prezintă deosebiri de ordin stilistic. În totul însă, un caleidoscop sonor arătînd încercările unui compozitor de a depăși faza unei atonalități libere și de a se adresa unui limbaj serial încă destul de strict organizat.

O impresie deosebit de favorabilă a făcut-o în schimb ciclul tripartit al compozitorului român Costin Miereanu, *„Omagiu lui Brâncuși"* (Poarta sărutului — Coloana infinită — Masa tăcerii) în care interpretarea frumoasă a sopranei Liliana Poli a reușit să sublinieze — fără a îngroșa — lirismul subtil al piesei. Intuind sensurile tripticului (elanul tineresc, străduința fără sfîrșit, resemnarea maturității), interpreta a reușit să-și gradeze nuanțele în funcție de textul muzical și poetic, realizînd stările emoționale solicitate de lucrare.

În *„Etude pour Folklora II"*, compozitorul francez de origine sîrbă Vinko Globokar se dovedește un colorist excepțional, redînd cu ajutorul timbrurilor o atmosferă cu totul aparte. Aceste „Studii" vor să prezinte interpretarea absolut subiectivă a unor amintiri din folclorul Bosniei și Macedoniei. Fără a cita melodic sau ritmic, lucrarea redă un anumit *climat* muzical-coregrafic; de-altfel cele 6 episoade ale lucrării poartă chiar denu-

mirea de „Climate" care, în ciuda anumitor lungimi, sînt o împletire subtilă și rafinată de sonorități în care compartimentul alămurilor este tratat magistral.

„*Lontano*" de György Ligeti se integrează cu precizie într-o serie de lucrări în care stilul personal al compozitorului se găsește pe deplin definit: amintim „Atmosphères" și „Requiem". Excelent mînuitor al coarelor, Ligeti le grupează și le conduce sub forma unor adevărate „constelații" sonore, asemenea unui șuvoi nesfîrșit în care armoniile se nasc una din alta, se metamorfozează și se cristalizează neîncetat. Redus la o analiză pur structurală, totul s-ar putea defini ca o curgere continuă de clustere, în care tehnica pur mecanică a acestui procedeu consacrat al muzicii contemporane (am spune, chiar *banalizat*) este înlocuită prin fantezia personală a autorului. Fără îndoială că „Lontano" este lucrarea cea mai romantică pe care am auzit-o în ultima vreme în domeniul muzicii contemporane.

În sfîrșit, „*Stabil-instabil*" de Günther Becker reprezintă, practic vorbind, exemplificarea unui adevărat curs de orchestrație. Ca idee, pornind de la un monolit sonor, autorul încearcă să „dizolve" stabilitatea în elemente instabile, avînd grijă ca toate componentele să revină neîncetat spre acea „macroformă" a monolitului. Ceea ce impresionează este tratarea competentă a marelui ansamblu simfonic, fără a forța compartimentele orchestrale dincolo de posibilitățile lor specifice.

Impresia de „cuminţenie" a pieselor acestui prim concert s-a aflat într-un oarecare contrast cu audiția din seara următoare, cînd Sala sporturilor din Darmstadt a găzduit mult controversata lucrare „*Imnuri*" de Karlheinz Stockhausen, în interpretarea unui grup de soliști (Aloys Kontarsky-pian, Johannes G. Fritsch-violă, Harald Bojé-orgă electronică, Alfred Alings și Rolf Gehlhaar-percuție), combinat cu imprimări de muzică electronică și concretă. Ca în majoritatea lucrărilor sale recente, Stockhausen necesită aici o pregătire specială a tehnicii sonore (David Johnson și Werner Scholz), conducînd el însuși regia sonoră. Realizînd un proiect mai vechi, Stockhausen creează un număr determinat de „regiuni" sonore, fiecare din acestea fiind determinată — ca centru — de mai multe imnuri naționale. Astfel regiunea 1 (dedicată lui Boulez) are ca centru „Internaționala" și „Marseilleza", totul, bazîndu-se pe un amestec de frînturi (pe frecvențe de unde scurte) din aceste două imnuri la care se adaugă zgomote, sunete și combinații sonore nedeterminate, totul însă într-o formă destul de strictă. Trecerea de la o „regiune" la alta, se face prin deplasarea anumitor acuități spre centrele regiunii următoare. De notat că aceste „regiuni" următoare (2, 3 și 4) sînt dedicate, succesiv, compozitorilor Henri Pousseur, John Cage și Luciano Berio, avînd ca „centre" imnurile respectivelor naționalități: elvețian, american etc. În concepția autorului, această lucrare cu o durată de peste trei ceasuri, se poate preta excelent la prelucrări libretistice, pentru operă, balet, film sau televiziune.

Pe o linie similară, de data aceasta însă cu mult mai extinsă, se situează și cea mai recentă lucrare a lui Stockhausen: „*Musik für ein Haus*" (Muzică pentru o casă), a cărei primă audiție a rămas în amintirea tuturor acelora care au păşit pragul casei „Georg Moller" din Darmstadt în după-amiaza zilei de 1 septembrie 1968. Să ne imaginăm o vilă cu cinci încăperi mari, distribuite pe două etaje; încăperile sînt izolate acustic iar ascultătorul le poate parcurge (timp de 4 ceasuri, cît ține audiția) după cum o dorește. În patru din acestea cîntă patru ansambluri diferite, cîte patru lucrări diferite. În cea de-a cincea încăpere („Klangbox"), patru difuzoare transmit simultan audiția celor patru ansambluri. Aici este locul unde ascultătorul curios să asculte „suprapunerea" își poate satisface curiozitatea. La această lucrare colectivă au contribuit compozitorii Jorge Peixinho (Portugalia), Clare Franco, Rolf Gehlhaar, Thomas Wells, John McGuire și Gregory Biss (S.U.A.), Costin Miereanu (România), Fred van der Kooy (Olanda), Jaroslav J. Wolf (Cehoslovacia), Junsang Bahk (Coreea), Jens-Peter Ostendorf (R.F.G.), David Ahren (Australia), Boudewijn Buckinx (Belgia) și Mesias Maiguashca (Ecuador). Ca impresie generală, un „vernisaj" sonor, îmbinînd vizualul (vizitarea unei case, flux neîntrerupt de vizitatori) cu ponorul. Chiar dacă realizarea propriuzisă a acestui proiect a prezentat încă oarecari deficiențe (monotonie, rutină, idei inegale ca improvizație), ideea constituie însă un pas interesant în direcția spectacolului integral.

Tot la Frankfurt, în aceiași sală de la „Hessischer Rundfunk", orchestra gazdă, condusă de Hermann Michael, a prezentat patru lucrări de tineri compozitori, și anume Henryk Mikolaj Górecki, Nikolaus A. Huber, Tiberiu Olah și Róbert Wittinger. „*Refren*" pentru orchestră (op. 21) de Górecki evocă, la o primă audiție, impresia unei simplități bizare — o simplitate situată, deseori, la limitele „simplismului", și totuși creatoare de atmosferă expresivă. Datînd din perioada 1964/65, această piesă însemnase, la acea vreme, promisiunea unui tînăr talent în plină dezvoltare.

Destul de slabă (atît ca idee cît și ca realizare) a fost „*Parusie*" de Nikolaus A. Huber. Conceput ca întretăiere a două planuri sonore (în denumirea autorului: plan de efect nemijlocit, plan de efect indirect), întregul discurs muzical se bazează pe o continuă dinamică în terase (autorul denumește procedeul drept „apropiere-distanțare"), reliefîndu-se largi citate — într-un manierism grotesc — din partituri ale clasicismului vienez, ale perioadei romantice, ale pointilismului și impresionismului. Tratarea se pretinde „contemporană", deși în afară de prezența autorului la un pupitru de comandă (bandă magnetică) din apropierea dirijorului, lucrarea nu se poate referi la nimic care să-i justifice „contemporaneitatea".

Același artificiu al „prezenței autorului" este folosit și în *OM per orchestra (op. 12)* de Róbert Wittinger — lucrare postimpresionistă ca factură, cu o construcție labilă și de evidentă neîndemînare. Așezat în fața unui gong, autorul „participă" la execuție, urmărind cu atenție partitura spre a oferi o primă și ultimă lovitură în penultima măsură a piesei. Lucrul acesta a iritat cu atît mai mult publicul, cu cît programul de sală îl anunța ca „solist". Rîsete, aplauze ironice și huiduieli au făcut să eșueze încercarea (evident regizată) de a se bisa lucrarea.

În acest context era firesc ca „*Coloana infinită*" să se înalțe, încă o dată, deasupra programului astfel conceput. Deși într-o execuție cam rece și (după părerea compozitorului) prea „precisă", lucrarea lui Tiberiu Olah a întrunit sufragiile celor prezenți, impresionînd prin jocul rafinat al elementelor dinamice cu cele statice. „Noutatea" a fost puternică pentru un public neobișnuit cu marea varietate intonațională pe care o oferă „Coloana", încă de la primul contact de audiție.

Prin opera „*Hoții*" de Giselher Klebe (prezentată în cadrul cursurilor, la Landestheater Darmstadt), am avut ocazia de a cunoaște un aspect inte-

resant al creației contemporane germane în domeniul dramaturgiei muzicale. În ciuda deficiențelor datorate localului necorespunzător precum și a unei interpretări prea puțin convingătoare, lucrarea acestui compozitor de 44 de ani, fost elev al lui Boris Blacher, impresionează prin concepția ei de unitate dramatico-muzicală — acea „acțiunea dominantă" în jurul căreia se rostesc cîteva situații caracteristice : „centrul static" (acțiunea personajelor secundare) și „reacția pasivă" (bătrînul Moor). Această structurare a acțiunii determină și tratarea muzicală, simburele dramatic rezultînd din ciocnirea acestor caractere diferite. Întreaga muzică se bazează pe două serii de 12 sunete, iar situațiile diferite sînt localizate prin combinații intervalice diferite în cadrul acestor serii. Ca semnificație, seria 1 reprezintă „intriga, minciuna, destructivul", iar seria a 2-a simbolizează „adevărul, ordinea constructivă". Impresionantă este dedicația pe prima filă a partiturii, „în memoria lui Giuseppe Verdi" — amintindu-ne de ciclul mai puțin cunoscut de opere verdiene, consacrat dramelor lui Schiller, ciclu apărut la Londra în anul 1847. Desigur că libretul lui Klebe diferă mult de libretele verdiene, păstrînd însă două elemente care amintesc de opera sfîrșitului de secol trecut : scenele bine diferențiate ale acțiunii, precum și preponderența vocii. În totul, un spectacol pe care l-am numi „agreabil" și indicînd doar începutul unei tendințe (menționăm că opera lui Klebe datează din anul 1957).

În încheiere, cîteva concerte la „Stadthale" și la Sala sporturilor. O seară închinată unor lucrări de Jean van Vlijmen, Valentin Silvestrov, Bruno Maderna și Pierre Boulez, în interpretarea excelentei Het Residentie-Orkest din Haga, sub conducerea lui Bruno Maderna.

„Serenata II" (pentru flaut și 4 grupe instrumentale) de van Vlijmen este o lucrare bine scrisă, cu meșteșug, fără a aduce însă o notă prea personală și menținîndu-se în limitele generale ale structuralismului din ultimii ani. La *„Echatophonie"* de Silvestrov se poate remarca o bogată fantezie timbrală, ritmică și polifonică, tînărul compozitor sovietic încercînd să se desprindă cu totul de gîndirea clasică, pledînd pentru atematism. Deși neunitară ca stil, lucrarea aceasta pentru orchestră denotă un real talent, în plină ascensiune. Ca punct central al serii rămîne însă *Concertul Nr. 2* pentru oboi și orchestră de Bruno Maderna (în frumoasa interpretare a lui Lothar Faber), în care se recunoaște muzicianul perfect încadrat în sensurile unei vechi culturi muzicale, total îndepărtat de spiritul atît de „apatrid" al multor compozitori contemporani din Occident. Recunoaștem aici firele care conduc spre colegii săi de generație — un Berio sau Nono — ca și puternicele legături cu simțul unui Dallapiccola sau Petrassi. Lucrarea vădește încă o dată compozitorul-dirijor care pătrunde adînc în tainele instrumentației contemporane. În sfîrșit, *„Figures, Prismes, Doubles"* ne arată un Boulez înclinat mai mult spre dascălul său Messiaen și spre neomodalismul acestuia, decît spre căutările din „Ciocanul fără stăpîn" de pildă — unde Boulez încearca o sinteză structurală între Webern și Debussy. *„Figures"* se ascultă cu plăcere, în ciuda unor asprimi voite, atrăgîndu-ne atenția în special prin tehnica componistică deosebit de evoluată și sigură.

O seară de muzică contemporană electronică în sala de sport (*„Tele-Fun"* de David Johnson, *„Intermezzo"* de Péter Eötvös și *„Modulation IV"* de Johannes G. Fritsch) par a vădi oarecare fantezie sonoră și de combinații timbrale, rămînînd însă, asemenea unor mărunți epigoni, în umbra stilului lui Stockhausen — ai căror elevi sînt, de-altfel, la studioul din Köln.

Un matineu la Stadthalle, cu un buchet de lucrări foarte interesante. *„Gasa"* coreeanului Isang Yun (vioară și pian) este o piesă lirică, neomodală, sunînd destul de tradițional prin tematica strictă pe care o folosește, fiind totuși „nouă" prin structura și simțul timpului muzical pe care se bazează. În *„Nomos Alpha"* de Yannis Xenkis admirăm, încă o dată, perfecta cunoaștere a posibilităților instrumentale și scriitura excepțională — în ciuda faptului că pisa nu este de prea mare profunzime. De nedescris aproape, măiestria violoncelistului Siegfried Palm, adevărat „magician" al instrumentului său. În ce privește *„Psylex"* de Erhard Karkoschka, oricine poate rămîne mirat de discrepanța care există între muzicologul rafinat al cursului de „analiză fenomenologică", și autorul unei asemenea lucrări cvasi-operetistice, frizînd pe alocuri chiar banalitatea.

În sfîrșit, Ansamblul maghiar de cameră din Budapesta, condus de András Mihály, cu lucrări de Zsolt Duró, Gábor Darvas, György Kurtag, Endre Székely, András Mihály și Rudolf Maros. În general, o tendință de abordare a structuralismului postserial și a anumitor procedee aleatorice. Mai interesante ne-au părut lucrările lui Székely și Kurtág — acesta din urmă bazîndu-se pe textele unui predicator rinascentist, Péter Bornemisza, cetățean maghiar de origină română.

Maramureş

Este ora 10. O zi răcoroasă, dar inimile oamenilor de prin aceste locuri, sînt calde. Soarele îşi face din timp în timp apariţia, mîngîind şi făcînd peisajul şi mai strălucitor. Valea Bistriţei aurii, legendarul drum pe care a pornit Bogdan Vodă spre Ţara Moldovei, se deschide în faţa noastră, lăsînd în dreapta serpentinele care coboară spre Baia Borşa, iar în stînga ţinuturile bistriţenilor şi năsăudenilor. Sîntem la 1500 metri altitudine, iar aerul e curat şi proaspăt, ca cei 30.000 de spectatori adunaţi aci pentru a lua parte la „HORA DE LA PRISLOP". Ne aflăm la Pasul Prislopului, loc de veche adunare al *plăieşilor* lui Ştefan cel Mare şi al *nemeşilor*, ţăranii liberi din Maramureş, unde peste scurt timp vom asista la reînvierea unei vechi tradiţii, la întîlnirea şi înfrăţirea a trei judeţe, Maramureş, Suceava şi Bistriţa Năsăud. Produsele pămîntului, ale industriei casnice, ale artei populare, care odinioară se valorificau acolo printr-un schimb firesc, perfectat de veacuri, erau expuse vizitatorilor în gheretele cochete, în stilul arhitecturii populare, anume amenajate pentru această sărbătoare. Iar cîntecul şi voia bună, care însoţeau tîrgurile anuale, nu au întîrziat să se arate şi să se manifeste din plin, reamintind vechile *nedee*, ţinute ici-colo, pe culmi de munte. Să fi fost în intenţiile organizatorilor o dorinţă arbitrară, o încercare de a revitaliza artificial tradiţia, părăsită de foarte mult timp ? Nu ! Ceea ce a urmat, a demonstrat aderenţa perfectă a folclorului, cu viaţa din aceste părţi ale României.

Este ora 11. Tulnicarii şi buciumaşii, ai căror ecou se fac munţii din jur, dau semnalul de începere al spectacolului. Şi iată că printr-o uriaşă poartă maramureşană, cei aproape cinci sute de purtători de folclor care vor fi protagoniştii acestei neuitate zile îşi fac apariţia într-o defilare artistică. Feciori călări cu mîndre pălării sau clopuri împodobite cu penaje splendide multicolore, deschid alaiul porturilor specifice din cele trei judeţe. O adevărată panoramă vie, se deschide în faţa noastră. Sîntem vrăjiţi de minunăţia acestor costume, de cusăturile fine şi bogate al cărui meşteşug a fost moştenit din veacuri şi veacuri, dar mai ales de frumuseţea oamenilor de la munte, înalţi şi dăltuiţi ca în piatră. Trec maramureşeni, năsăudeni, bistriţeni, trec moldoveni şi bucovineni toţi, sălăşluind aci, într-o perfectă armonie, subliniind parcă „pe viu" unitatea indestructibilă a poporului nostru. Acesta este şi fenomenul cel mai emoţionant întîlnit pe aci, unitatea sufletească şi dragostea de ţară fiind elementele determinante ale păstrării obiceiurilor străbune, nealterate de timp şi evenimente. Aceste tradiţii le-am observat din plin, în cadrul grandiosului spectacol care a urmat şi care s-a intitulat sugestiv, „Hora de la Prislop". Programul, care a durat opt ore, a cuprins cele mai talentate elemente artistice din cele trei judeţe. Am putut astfel aprecia pe Maria Budai de pe dealurile Moiseiului, Ana Covaci, de prin Berbeşti, strigăturile tinerei Dochiţa Gogea din satul Văleni (localitate cu un folclor foarte interesant), mimica naturală a Mariei Puha, etalată în cîntecele satirice din Moldova şi mulţi alţi cîntăreţi, unii cunoscuţi alţii total ignoraţi de studiorurile de radio şi televiziune. Ansambluri folclorice, cuprinzînd tarafuri, dansatori şi cîntăreţi din toate părţile celor trei judeţe, tineri şi tinere, soţi şi soţii, ne-au încîntat privirea şi auzul pînă în faptul serii, cele prezentate cîştigînd, mereu, adeziunea auditorilor, căci ele descindeau direct din sensibilitatea colectivă, din gustul estetic format în condiţii determinate.

Prinosul nostru de recunoştinţă, trebuie adresat în primul rînd celor care au organizat şi sprijinit acest uriaş festival, adică Comitetelor judeţene al U.T.C. şi Comitetelor pentru Cultură şi Artă din Suceava, Bistriţa-Năsăud şi Maramureş, împreună cu harnicii săi activişti.

În mulţimea spectatorilor, am zărit cîteva personalităţi marcante ale artei şi culturii noastre. Prof. doctor docent Mihai Pop, directorul Institutului pentru etnografie şi folclor al Academiei, ne-a spus, printre altele : „Am asistat aci la reînvierea unui vechi obicei, dispărut de multă vreme şi care constituie o tradiţie a poporului nostru. Este vorba de tradiţia *nedeelor* de pe poienile de munte, unde oamenii din diferite ţinuturi se întîlneau pentru a se cunoaşte, a-şi schimba produsele, sau a se încuscri, (în sens popular). Prin aceste locuri, poporul şi-a apărat cu voinicie pămîntul în lupta împotriva tuturor cotropitorilor. Această manifestare deosebită, prima de acest fel, cred că s-ar putea perpetua în ceea ce priveşte colaborarea inter-judeţeană. Ea dovedeşte dragostea şi ataşamentul poporului nostru faţă de tradiţiile şi obiceiurile sale, faţă de glia sa strămoşească. Şi aceasta nu poate decît să provoace o vie, puternică şi firească emoţie".

Am stat apoi de vorbă şi cu alţi oaspeţi, ca sculptorul Vida Gheza, folcloristul Rund Bolt din Amsterdam etc., sau cu conducătorii organizaţiilor U.T.C. din cele trei judeţe. Fiecare, în felul său, ne-a împărtăşit bucuria şi emoţia cu care au participat la acest spectacol, sau sentimentele de adîncă mulţumire pentru buna organizare a festivalului.

S-a făcut întuneric. Stelele luceau pe cerul curat, iar luna lumina calea călătorului care coboară serpentinele abrupte spre Baia Borşa. E linişte, o linişte atît de desăvîrşită încît ai impresia că totul a încremenit. Doar aproape de minunatul complex turistic (şi e păcat că O.N.T.-ul manifestă un total dezinteres faţă de frumuseţile de aci) un mic, dar vijelios, rîu, gîngureşte, cochetînd cu brazii care — semeţi — îi străjuiesc trecerea, despre minunatele întîmplări petrecute astăzi, prin aceste locuri.

Soarele a răsărit mîndru a doua zi, strălucind totul în calea lui. Munţii păreau o uriaşă perie verde, apele un cristal sclipitor, iar oamenii întîlniţi în această zi de sărbătoare, strînşi pe uliţe, bărbaţii laolaltă şi femeile în altă parte, copiii îmbrăcaţi ca cei mari în bundiţe care încîntau ochiul, ne dădeau o impresie feerică, a unui basm care nu se mai sfîrşea. Astfel am colindat „Ţara de Piatră", văzînd minunatele şi unicele biserici din lemn

de la Cuhea și Ieud, zveltele arcuiri ale viaductelor construite la Salva-Vișeu în anii eroici ai șantierelor patriotice (unde parcă mai răsună cunoscutul „Hei, rup", poposind în satul Văleni sau intrînd în fantasticul și în același timp realistul „Cimitir al Veseliei". Locuitorii cu care am vorbit, ca prof. Ion Bilț sau țăranii Buftea Pătru și Ștefan Pătrăuș, ne-au întărit convingerea că această parte a țării este una dintre cele mai frumoase și interesante ale României, iar fiii ei, urmași ai vechilor daci, păstrează cu sfințenie cele moștenite din bătrîni. Unul dintre aceștia, care s-a afirmat pe plan internațional tocmai prin valorificarea pe o treaptă superioară a folclorului, este vestitul sculptor al Maramureșului, Vida Gheza.

Acasă la Vida Gheza

Dacă este adevărat că atelierul unui artist este mărturia cea mai fidelă a gîndurilor și faptelor sale de creație, atunci se poate spune că atelierul lui Vida Gheza demonstrează identitatea desăvîrșită între om și operă.

Dar pînă la atelier... Casa artistului, așezată pe o stradă ceva mai lăturalnică din Baia Mare, unde-i este aproape — cum însuși ne spunea — pădurea și lemnul ce urmează să prindă viață, reprezintă un mediu propice asupra căruia se răsfrînge în aceeași măsură personalitatea lui Vida Gheza. De la poarta vilei, te întîmpină o pădure miniaturală de cactuși dintre care mai multe exemplare au atins dimensiuni arboricole. Fără voie am stabilit o corespondență între aceste siluete extrem de expresive cu valori plastice și stîlpii monumentului pe care maestrul l-a ridicat lîngă Moisei. Între tradițiile folclorice maramureșene transfigurate și aceste frumuseți naturale, sculptorul pune prin imaginația sa un semn de unire. Colecția acestor plante exotice, care cunosc formele cele mai variate și neașteptate, se continuă în diferite colțuri ale grădinii.

De această colecție cuprinzînd cam o mie de exemplare maestrul este foarte mîndru și dispus parcă să vorbească mai mult decît despre opera sa sculpturală!

Însfîrșit, interiorul. Este fascinant. Tot ceea ce un artist poate adăuga ambianței locuinței — în primul rînd exemplare de artă populară românească și, în special, maramureșană: obiecte cioplite în lemn, ceramică, icoane pe sticlă — se integrează armonios, cu subtilitate și rafinament, bibliotecii, tablourilor, amintirilor care sînt omagiul prietenilor de breaslă sau ale artiștilor populari, ale admiratorilor. „M-am preocupat mai puțin de exteriorul casei mele, cît mai ales de interior". Într-adevăr, o bună parte a mobilierului, masiv, sculptat în lemn de stejar reflectă o concepție unitară în sine însăși, unitară cu concepția generală a artistului.

Pătrundem în atelier. Lemnul predomină aici, atestînd predilecția lui Vida Gheza pentru produsul țării pădurilor, a caselor de lemn și a celebrelor porți sculptate. Știam mai demult despre această identificare a viziunii sale cu materia specifică. Dar aici, în laboratorul său sculptural, asiști la procesul în care lemnul natural, cu formele sale primare, este transformat în formă artistică. „Dimensiunile lemnului, felul lui și formele sale, contorsionate adesea, îmi inspiră imaginea sculpturală, traseele pe care am să le urmez" ne spunea văzîndu-ne privirile îndreptate către acele blocuri aflate încă în starea dintre amorf și definit.

Pentru acest om atît de deschis și de apropiat, un adevărat marmureșan (ne era proaspătă în memorie dăruirea cu care participa la însuflețirea generală de la Prislop, felul cum „horea" împreună cu violonistul Gheorghe Cioată) viziunea artistică își trage seva dintr-o dragoste nemărginită pentru creația populară, pe care o cunoaște în cele mai mici, dar semnificative amănunte. O concepție, trăită și nu doar savant și ostentativ expusă, își însușește elemente ale mitologiei populare. Și iată, sculpturile din atelier o probează impresionant și elocvent: „Priculiciul minei", „Foca" — o zeitate a focului ce pîrjolește pășunile; în altă parte un grup animist de coloane de lemn orientate unele către altele — pe care se creionează trăsături umane — va forma „Copacii care vorbesc între ei". Despre posibilitățile încă nefructificate ale acestei mitologii, artistul ne-a mărturisit și altele dintre gîndurile sale, cum este acela al reînvierii pe plan artistic al obiceiului de a aprinde focul sacru, derivînd din vechiul cult al soarelui ce stăruie încă în memoria acelor locuri. La festivalurile folclorice de pe vîrf de munte aprinderea focului sacru ar avea un farmec deosebit, s-ar integra ca element nou în concursul artelor acolo reunite.

Discuția s-a canalizat spre viabilitatea folclorului muzical și al obiceiurilor, sens în care maestrul pleda pentru o mai mare atenție în consacrarea acestuia. După părerea sa, măsurile de sistematizare preconizate în mediul rural, care ar aduce un plus de civilizație satelor noastre, nu poate fi aplicat peste tot nediferențiat. În unele zone deținătoare ale unui bogat și nealterat fond folcloric, s-ar putea crea cîteva rezervații, printre care și una în Maramureș. Este o datorie a oamenilor de artă să atragă atenția asupra necesității păstrării, în acest fel a tradițiilor cu foloase pe planul culturii naționale, al dezvoltării mișcării de amatori, al turismului etc., ce nu mai trebuie subliniată.

Cu regretul de a ne despărți de acest om cuceritor și artist de mare valoare, întrerupînd discuțiile ce lăsau sentimentul că mai erau atîtea de spus, ne-am luat rămas bun, sperînd în revederi viitoare inclusiv cu prilejul montării spectacolului muzical „Pintea Viteazul" pentru care realizează decorurile.

Pe curînd ținuturi de basm ale Maramureșului.

CLAUDIU NEGULESCU
GHEORGHE FIRCA

Moment muzical arădean

Cu prilejul împlinii a 20 de ani de activitate artistică, Filarmonica de Stat din Arad a organizat între 21 și 29 septembrie a.c. o săptămînă festivă de concerte. Au putut fi audiate creații din repertoriul universal și românesc în interpretarea orchestrei simfonice, a corului, orchestrei populare și a unei formații de muzică de cameră. Săptămîna, pe lîngă faptul că a marcat deschiderea noii stagiuni — ce se anunță bogată în manifestări, a prilejuit ascultătorilor posibilitatea constatării, în general, a unui frumos nivel calitativ de interpretare atins în prezent de către principalele formații ce animă viața de concert a unui oraș cu vechi și bogate tradiții în acest domeniu. Căci, pe lîngă faptul de a fi un important oraș industrial pe harta României socialiste, Aradul se numără tot-

odată printre acele centre urbane cu o bogată viață culturală și artistică în cadrul căreia amatorii de frumos pot frecventa în mod constant concerte simfonice, spectacole de teatru, expoziții de artă plastică ș.a. în frumoase și spațioase săli bine amenajate și întreținute.

La vremea respectivă, o serie de manifestări artistice de înaltă clasă s-au bucurat de strălucirea conferită de prezența unor personalități ilustre ale muzicii ca Brahms, Joachim, Liszt, Richard Strauss, George Enescu. În documentele vremii se menționează existența, încă din 1833, a „Conservatorului Asociației iubitorilor de muzică" a cărui activitate s-a desfășurat pe parcursul a mulți ani, într-un ritm continuu, sub diferite denumiri ulterioare ca aceea de „Conservatorul orășenesc" sau „Conservatorul municipal de muzică și artă dramatică". În 1846, cu ocazia primului său turneu la Arad, Franz Liszt a donat încasările rezultate în urma celor două concerte ținute în zilele de 8 și 10 noiembrie acestui conservator. Inexistența, pînă în anul 1870, a unor formații muzicale cu caracter permanent a fost suplinită de activitatea „Asociației iubitorilor de muzică" din inițiativa căreia erau organizate concerte, în special cu participarea Conservatorului. După această dată activitatea de concert se animă și se statornicește prin prezența unei orchestre de coarde iar mai tîrziu, după 1890, ca urmare a alcătuirii societății „Filarmonia" cu participarea unor instrumentiști profesioniști cărora l-i se adaugă amatori și care reușește să susțină anual aproximativ cîte 4, 5 concerte simfonice. Activitatea acestei asociații a durat pînă în 1934 cînd, cu toate încercările, refacerea acesteia sau înființarea altor grupări similare nu a mai fost posibilă timp de 14 ani.

Din anul 1913 Aradul posedă un impunător palat cultural ce se caracterizează printr-o bogată și somptuoasă arhictectură de interior și care posedă o sală de concerte spațioasă, cu o bună acustică, alături de alte numeroase săli destinate concertelor de muzică de cameră, repetițiilor, muzeului, bibliotecii etc. Aici își desfășoară activitatea în prezent Filarmonica de Stat.

Fiind prima dintre formațiile filarmonicii înființate, la 1 octombrie 1948, orchestra simfonică reușește numai după o lună să susțină primul ei concert, la 5 noiembrie, cu un Festival Ceaikovski, dirijat de Nicolae Brânzeu. Începînd cu această dată, Aradul va poseda o formație profesionistă permanentă cu o activitate de concerte bilunară pînă în 1949 iar mai tîrziu săptămînală. Inițial alcătuită dintr-un număr de 50 de instrumentiști, cea mai mare parte din oraș, angajați prin concurs, orchestra și-a mărit numărul la acela necesar unei formații simfonice cu un bun echilibru sonor. Dirijorilor permanenți ai orchestrei le revine meritul de a fi contribuit prin munca lor la progresul ei continuu printr-o activitate metodică, ceea ce a permis abordarea unor dificile și pretențioase creații ale repertoriului universal, unele dintre ele în primă audiție pe țară. Fără perseverența și forța de muncă a lui Nicolae Boboc, primul director artistic al Filarmonicii, a cărui activitate s-a desfășurat continuu sub semnul entuziasmului și al încrederii în forțele orchestrei, într-o perioadă plină de greutățile începutului ; fără competența, devotamentul și orizontul lui Nicolae Brânzeu în ceea ce privește mai ales repertoriul clasic și romantic sau, fără atitudinea plină de interes față de lucrările noi ale compozitorilor străini sau români, dovedită de Jan Hugo Huss, orchestra simfonică nu ar fi avut posibilitatea să abordeze pînă în prezent peste 750 de lucrări de cele mai diferite genuri și stiluri și, mai ales, să rezolve concret numeroasele probleme tehnice și de interpretare pe care le pune un repertoriu complex și divers, alcătuit din lucrările celor mai diferiți compozitori : Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Schubert, Wagner, Schumann, Ceaikovski, Richard Strauss, Debussy, Ravel, Respighi, Sibelius, Dvorak, Hindemith, Honneger, Prokofiev, Schymanovski, Shönberg, Webern, Orff etc. A fost cîntată și multă muzică românească de la compozitorii înaintași pînă la cei mai tineri. Desigur, totul s-a făcut, cum era și firesc, în limita posibilităților reale și, dacă există aci ceva important de reținut și apreciat, credem că *acest ceva* este tocmai voința de a aborda un repertoriu larg cu dorința și credința în posibilitatea realizării unor interpretări adecvate fiecărei piese în parte.

Orchestra datorează o bună parte din experiența pe care a acumulat-o de-a lungul anilor și faptului că la pupitrul ei au fost prezenți majoritatea dirijorilor noștri cît și un mare număr de maeștri ai baghetei de reputație mondială. Aceeași situație în ceea ce privește soliștii interpreți.

Ținîndu-se cont de necesitatea abordării marilor creații vocal-simfonice cît și de solicitările publicului în acest sens, în 1950, ca urmare a unei inițiative valoroase a fost posibilă înființarea Corului Filarmonicii. Cu toate că selecționarea membrilor acestui cor, ce avea în perspectivă realizarea unor sarcini dintre cele mai grele, nu s-a făcut fără dificultăți, totuși, grație unui elan inițial pornit din dragostea de a face muzică s-a reușit înjghebarea formației. Dirijorii Kurt Mild, Anatol Goreaev, Iovan Miclea și actual Paul Paradenco au depus o activitate minuțioasă de instruire muzicală a tuturor membrilor cu rezultatele cele mai meritorii în prezent. Astfel a fost posibilă o muncă rodnică, alături de orchestra simfonică fiind prezentate în cadrul stagiunilor numeroase creații vocal-simfonice, multe la număr și dintre cele mai grele la care se adaugă numeroasele concerte *a cappella*. Dacă amintim că au fost interpretate, printre altele, Simfonia a IX-a de Beethoven, Recviemul de Mozart și Recviemul de Dvorak, Carmina Burana de Carl Orff, diferite lucrări ale compozitorilor preclasici, clasici, romantici și ale compozitorilor noștri, participarea la reprezentații de operă și operetă organizate în colaborare cu Teatrul de Stat, în spectacole cu Traviata, Così fan tutte, Bastien și Bastienne, Lialiacul, Vînzătorul de păsări, Dragoste de țigan, Lăsați-mă să cînt, sau prezentările integrale în concert ale operelor Flautul fermecat, Paiațe și Dragostea triumfă de Nicolae Brânzeu, constatăm o activitate copleșitoare, poate prea copleșitoare, care a cerut acestei tinere formații eforturi înzecite. Dată fiind situația de mai sus — chiar incompletă — s-ar cuveni remarcat faptul că, în condițiile unui program redus de repetiții, asemenea performanțe cantitative nu sînt de natură să favorizeze calitatea, mai ales în cazul unei formații vocale. Întocmirea unui plan de activitate judicios și bine gîndit, care să țină seama de posibilitățile reale ar fi cu totul necesar și ar favoriza dezvoltarea sănătoasă a corului pe linia realizărilor de maximă exigență artistică.

O bogată și rodnică activitate în cadrul Filarmonicii o are orchestra de muzică populară afiliată instituției în 1954. Zeci și sute de melodii populare din cîmpia Aradului, Valea Mureșului și a Crișului Alb, pînă în ținuturile moțești, sînt interpretate, alături de multe melodii din întreaga țară, de către orchestră și soliștii vocali, Sofia

Preda, Irina Ciucaș și Silvia Silvestru, în fața unor săli arhipline cu un public entuziast. Se remarcă în mod deosebit activitatea competentă de culegere și selecționare a materialului muzical necesar a folcloristului Ioan T. Florea, un entuziast și priceput lucrător în acest domeniu, a cărui muncă susținută asigură calitatea stilistică necesară importantei și nobilei acțiuni de valorificare a tezaurului folcloric specific regiunii respective.

Aradul posedă un public de muzică pasionat și receptiv. Mulți dintre auditori frecventează concertele în mod regulat reținîndu-și locuri pe bază de abonament permanent. Alcătuirea programelor de concert și programarea soliștilor s-a făcut atît în funcție de necesitățile educative actuale cît și de preferințele acestui public. Tineretului îi este rezervat săptămînal un concert educativ în cadrul căruia se dau explicații utile referitoare la piesele din program. Rămîne ca această acțiune să fie făcută în modul cel mai competent cu putință și prin aceasta cît mai eficientă. Este cu totul de remarcat faptul că auditorilor le sînt oferite programe de sală bine întocmite și editate în care cei interesați găsesc explicații clare și documentate asupra muzicii pe care urmează a o asculta. În cea mai mare parte acestea se datoresc secretarului muzical al Filarmonicii, Ioan Tomi.

Printre importantele acțiuni întreprinse în scopul propagării muzicii în rîndul maselor celor mai largi se numără turneele organizate în fiecare stagiune în diferite localități, centre muncitorești, din împrejurimi cum ar fi Hunedoara, Petroșeni, Petrila, Lupeni, Reșița, Deva, Simeria, Oravița, Anina, Lugoj etc. O preocupare cu totul specială o constituie stagiunea permanentă organizată în orașul Lipova, a patra pînă acum, și unde datorită mai ales profesorului Petru Klekner, un entuziast animator al vieții muzicale de aci, aproximativ 350 de auditori frecventează cu regularitate concertele susținute de formațiile Filarmonicii arădene.

Primul concert din cadrul Săptămînii Festive (sîmbătă 21 septembrie) a cuprins ca prim punct Rapsodia Română Nr. 1 de Nicolae Brânzeu. Compozitorul, care a manifestat un interes constant în creația sa pentru valorificarea tezaurului folcloric într-o serie de lucrări diverse, a scris această rapsodie în 1958 și a dedicat-o Filarmonicii din Arad. Ea utilizează cîteva melodii populare autentice, unele din regiunea Aradului iar altele din diferitele regiuni ale țării. Este o lucrare în care se fac remarcate în special acele părți transparente, grație unei orchestrații eficiente cu frumoase efecte, alături de calitatea stilistică a materialului utilizat. Fiind prima din program și poate și datorită altor factori, lucrarea nu a fost redată în tot ceea ce partitura ar fi putut oferi diferitelor partide instrumentale, cu toate că pe parcurs lucrurile s-au mai redresat. Violonistul Ion Voicu a prezentat în același concert, într-o aleasă ținută interpretativă, Simfonia spaniolă de Lalo, piesă cu care violonistul a obținut un succes cu totul deosebit și binemeritat, în fața unui public care, se pare, venise special pentru a-l asculta. Concertul s-a încheiat cu Simfonia I-a de Brahms. Ne face o plăcere deosebită faptul de a putea consemna aci calitatea interpretării. Orchestra a cîntat sub bagheta lui Nicolae Brânzeu, care a imprimat interpretării o ținută sobră dar nu lipsită de elanul specific lucrării, cu multă dăruire și precizie, cu un acordaj în care în special lemnele s-au remarcat în mod deosebit. Redînd această lucrare orchestra a dovedit din plin posibilitățile ei reale. Am dori să le știm utilizate permanent și din plin, spre folosul ei și al publicului.

În concertul coral a cappella din ziua de 22 septembrie, Corul Filarmonicii a prezentat un program alcătuit din lucrări aparținînd compozitorilor români înaintași și contemporani. Sub bagheta talentatului dirijor Paul Paradenco, formația s-a remarcat în primul rînd prin capacitatea de adaptare la stilul fiecărei piese din program, de la clasicul și poeticul „Mama" de Chirescu, interpretat în sonorități catifelate, umbrite, pînă la acelea ample și strălucitoare din „Altarul Mănăstirii Putna" de Ciprian Porumbescu Piesele „Pescarul", „Fata și cucul" de Kiriac, ultima într-o prelucrare de Victor Iusceanu, „Pastorala" de Nicolae Oancea, „Pastel" de Zirra, „Negruța" și „Arcașul lui Ștefan cel Mare" de Vidu, „Bănățeana" de Sabin Drăgoi, „Dorul" de Baciu s-au bucurat fiecare în parte de interpretări frumoase și clare. Tot în acest concert l-am remarcat pe tînărul dirijor Doru Șerban, absolvent al conservatorului din Cluj, sub bagheta căruia au fost interpretate mai multe piese și dintre care am remarcat ca realizare interpretativă „Păstorița" de Marțian Negrea, „Cîntec de leagăn" de Nicolae Brânzeu ș. a. Concertul a dovedit în mod convingător posibilitatea abordării unor lucrări de factură diferită dintre cele mai pretențioase ca tehnică și stil și prin aceasta locul important și util pe care corul îl ocupă în cadrul Filarmonicii.

Un concert de muzică de cameră, susținut în seara zilei de 25 cu un program alcătuit din lucrări de Haydn, Schubert, Tiberiu Brediceanu, Nicolae Brânzeu, ne-a convins de necesitatea unor astfel de manifestări față de care publicul din Arad manifestă interes. Rămîne ca ele să se ridice la acel nivel calitativ care să le justifice existența și utilitatea. Acțiunea de încurajare din partea Filarmonicii a acestui gen este cu totul meritorie și perseverența continuă va putea duce la rezultate frumoase.

Seara de 28 septembrie a fost consacrată prezentării în cadrul unui concert experimental a operei „Dragostea triumfă" de Nicolae Brânzeu (sub bagheta compozitorului) pe un libret de Gheorghe Haiduc. Lucrarea, ce are la bază textul comediei „Unchiul de la Făgăraș" al scriitorului arădean amintit, o farsă specifică genului comic, este structurată în maniera operelor tradiționale și abordează un limbaj ce se caracterizează printr-o melodicitate largă, de tip neoromantic, utilizată într-o serie de duete, terțele și alte ansambluri vocale, cărora li se adaugă corul, îndelung solicitat.

Pentru realizarea acestei lucrări compozitorul a depus o muncă pasionată, izvorîtă și dintr-o predilecție specială pentru acest gen. Cu ani în urmă autorul lucrării la care ne referim a mai scris două opere și anume „Săptămîna luminată", după drama într-un act a lui Mihail Săulescu și care a fost montată pe scena Operei române din București cu 25 de ani în urmă, cît și „Cruciada copiilor" după drama în 3 acte a lui Lucian Blaga. Am remarcat cu acest prilej eforturile deosebite depuse de întregul colectiv (soliști, cor, orchestră) pentru realizarea unei prezentări cît mai convingătoare a acestei lucrări. Alături de cîntăreții Aurel Ghender, Tatiana Roșculeț, Virgil Balaban, Elza Stepan, Eduard Rudolf, Magda Vizi, Oliver Acs, Edith Mathe și Ion Zahu, o contribuție prețioasă și de calitate a fost adusă de către actrițele Olimpia Didilescu și Viorica Oancea de la Teatrul de Stat în rolul de povestitoare.

Orchestra și corul au reușit în bună măsură susținerea unui text muzical bogat în mișcări cromatice dificile și în sonorități de amploare, colaborînd și susținînd în mod po-

trivit părțile solistice. Orientîndu-ne după prezența în sală a unui public numeros și după felul cum a fost primită lucrarea, se pare că există la Arad un interes deosebit pentru spectacolele de operă. Dacă este așa, orice inițiative în acest sens trebuie considerate ca binevenite, urmînd ca la momentul potrivit ele să devină realitate.

În încheierea acestei bogate săptămini muzicale, Orchestra de muzică populară a susținut un concert la care, alături de soliștii Filarmonicii amintiți, și-au mai dat concursul cîntăreții Petre Săbădeanu, Ștefan Lăzărescu și Ileana Constantinescu. Manifestarea s-a bucurat de un succes deosebit, publicul primind pe fiecare dintre cei șase soliști cu manifestări pline de simpatie și răsplătindu-i cu furtunoase aplauze binemeritate.

GEORGE DRAGA

Brăila

Ca și în alte părți din țară, aci muzica a fost purtată în trecut mai ales pe strunele viorii de lăutarii care „ziceau" cu patimă despre dragoste, dor, sau voinicie.

Mai tîrziu, cînd portul a devenit mai activ, Brăila a adăpostit și oameni din alte părți, care au venit cu muzica lor de-acasă ; atunci vioara, țambalul, naiul și-au împletit sonoritățile cu cele ale mandolinei și chitarei

De menționat strădania lui Constantin Berlescu, primarul de pe vremuri al Brăilei, pentru înființarea unei societăți muzicale către anul 1870, care, deși nu s-a încheiat cu o reușită fermă, a fost totuși emulatorie ; astfel că înainte de anul 1877, farmacistul Petzalis, pasionat animator dă ființă împreună cu cîțiva prieteni ai muzicii, reuniunii artistice „Muza", cu scopul de a difuza muzica de cameră.

Nu după mult timp — la 13 octombrie 1883 — Societatea muzicală cu denumirea „Societatea filarmonică LYRA", își înscrie existența printr-un statut. Activitatea societății se manifestă prin concerte de muzică de cameră și prin funcționarea unei școli înființată ca anexă.

La această societate activează Constantin Dimitrescu, profesor de violoncel la Conservatorul din București și compozitor, care susține și un concert personal sub auspiciile societății.

Prin anul 1885 a fost prezent la Brăila un detașament de „dorobanți", care aparținea regimentului 11 Siret din Galați. Avea și fanfară condusă de Anton Kratochwil, un tînăr originar din Boemia, șef de muzică și compozitor. Kratochwil a trecut prin Brăila legîndu-se de viața ei muzicală și cu o compoziție, „Olga Valse" editată aici.

„Banda" condusă de Spanopol mai tîrziu, compusă din 20 instrumentiști purtînd numele sugestiv „Orfeus" a fost angajată de către Primăria orașului în vara anului 1895 pentru a fi prezentă la diferite festivități și în concerte publice.

Această formație a fost de bună seamă premergătoare „muzicii comunale", care a luat ființă de fapt în luna mai 1896, fiind condusă de N. Alexandrescu, originar din Brăila, pînă în luna mai 1897.

În mai 1897, primarul Nicolae Ionescu, în urma recomandării conservatorului din Viena, aduce din această metropolă a muzicii pe tînărul Leopold Hans Kern, cu care încheie un contract, învestindu-l ca șef al muzicii comunale. Primul concert al orchestrei comunale a avut loc la 26 ianuarie 1898 în sala Peleș, cu un program compus dintr-o fantezie din „Cavaleria Rusticană" încadrată de piesele lui Ziehrer, Offenbach, Kern și alții. În programele următoare s-a pus accent pe muzica simfonică — Mozart cu simfonia „Jupiter", Schubert cu „Simfonia neterminată", Grieg cu concertul de pian și suita „Peer Gynt". Leopold Kern a polarizat în jurul concertelor talentați amatori ca Cecilia Ștefănescu-Goangă, Chrissy Sergiu Zamfirescu, Mihail Mano la pian ; Jean Chitzes, Ella Langeleld la vioară și alții. A scris și cîteva compoziții reușite, dintre care valsurile „Ochi fermecători", „Dunărea mîndră" și o serie de marșuri, aproape toate create în ambianța Brăilei.

În anul 1908 ia ființă societatea de muzică instrumentală „Mandolinata".

Mai viabile au fost cuartetele de coarde. Erau două mai definite : cuartetul compus din avocatul George Boantră la vioara I, Ștefănescu Victor la vioara II, Adolf Loebel la violă și avocatul Alexandru Eliat la violoncel, pornit din anul 1907 pînă către anul 1914 și cuartetul compus din N. Niculescu vioara I, I.. Diamant vioara II, B. Bogdanovici violă și Petrică Jean violoncel.

Aceste cvartete făceau cunoscute în cerc restrîns muzica de cameră a clasicilor universali.

Societatea filarmonică „Lyra" ia ființă la 28 septembrie 1919 ca o renaștere a vechii filarmonici din 1883. Președintele activ este ales George Cavadia.

Academia creată pe lîngă societate funcționează inițial cu clasele de pian, vioară, violoncel, flaut, canto, și teoria muzicii. Primul director al Academiei a fost profesorul Jean C. Andrian. Societatea a realizat în decurs de trei decenii de activitate 227 manifestări publice — audiții, festivaluri, concerte, — vocale — instrumentale — și de orchestră, prezentînd în special tinere elemente trecute prin filarmonică.

„Corul ceremonial" organizat și dirijat de maestrul Ioan R. Simionescu pornind din toamna anului 1892 și formația „Avîntul" condusă de profesoara de muzică Fausta Rădulescu (1910) ambele pe voci mixte au fost ansambluri corale evidente cu aspecte și manifestări precise.

Către sfîrșitul anului 1923, din elanul tineresc al celor dornici de a cînta împreună ia ființă formațiunea de cor bărbătesc „Armonia" cuprinzînd cîntăreți amatori din toate straturile sociale.

„Armonia" a avut o întnisă și variată activitate muzicală. În afară de obișnuitele manifestări din Brăila și din alte orașe, a avut două frumoase afirmări la București : prima la Ateneul Român (29 noiembrie 1929) și cealaltă în sala „Dalles" (9 decembrie 1933), susținînd și un program la radiodifuziune. Aceste concerte au fost bine primite de publicul și presa bucureșteană.

„Armonia" a mai colaborat cu societatea simfonică de amatori „Muzica" din București, condusă de Simeon Nicolescu. A fost dirijată inițial de Vintilă Voiculescu părtaș la înființarea ei, apoi de Sergiu Paiu și profesorul Const. Constantinescu.

În anul 1926 ia naștere „Reuniunea corală mixtă". Conducerea o avea profesorul Jean C Andrian. Reuniunea a concertat la Brăila și în alte orașe de provincie. A activat doi ani.

Activitatea corurilor muncitorești începînd cu cel al uzinelor „Progresul" înființat în anul 1945, condus inițial de profesorul Nicolae Ivanov, a stimulat crearea unui număr total de 18 formațiuni. Viabil azi este cel al Uzinelor Progresul mai bine închegat și mai numeros, pe care profesorul N. Ivanov l-a condus 14 ani, actualmente dirijat de Lucian Soancă. Corul bărbătesc intersindical e socotit ca o continuare firească a „Armoniei". A luat naștere în toamna anului 1953 dirijat inițial de Lucian Soancă, la care s-au adăugat apoi Petre Beșchea și Andrei Heinl. În 1957 Corul devine laureat al festivalului tineretului din regiunea Galați.

Muzicianul Sergiu Paiu a apropiat și a strîns în preajmă-i instrumentiști amatori, care — împreună cu cadre din fanfara militară — a alcătuit orchestra orașului. Această formațiune amplificată va deveni mai tîrziu Orchestra simfonică a municipiului și va înscrie în martie 1946 un prim concert.

S-a cîntat atunci uvertura „Prometeu" și Simfonia I de Beethoven, uvertura „Victoria" de Sergiu Paiu, Serenadă de Mozart și potpouriul „Garofița" de G. Dinicu.

În anul 1951 a luat ființă Școala populară de artă.

La 31 octombrie 1958 a luat ființă din îndemnul unui grup de intelectuali — toți amatori de muzică — din care trebuie menționați, în deosebi, Liviu Macedonescu, Dr. S. Schor, Dr. E. Cutava, prof. Urlescu Ion — *„Cenaclul muzical George Enescu"*, alăturat Palatului Culturii din Brăila, cu scopul de a educa și dezvolta gustul artistic al localnicilor.

Dar viața muzicală brăileană a mai fost animată de persoane care fie provenite de aici, fie statornicite la Brăila i-a stimulat feluritele ei aspecte muzicale

Menționăm pe: George Cavadia, cîntăreț și compozitor, Petrică Jean, profesor de vioară și violoncel, conducător de formațiuni instrumentale; profesorul Ioan R. Simionescu, conducătorul „Corului ceremonial" și compozitor; marea noastră cîntăreață Darclée s-a născut la Brăila și tot aici în plină tinerețe a cîntat ca amatoare; Cecilia Ștefănescu-Goangă, elevă a lui Cesar Franck; Georghe Niculescu-Basu, artist al poporului, brăilean de obîrșie este prezent de multe ori în concerte și în spectacole de operă; profesorul Jean C. Andrian, compozitorul „Rapsodiei brăilene"; Petre Ștefănescu-Goangă, artist al poporului.

Lăutarii brăileni de la purtătorul de balade Petrea Crețul Șolcan numit și lăutarul Brăilei, continund cu familia Dinicilor, a Bageacilor, a Codolbanilor și altora, au dus peste hotare faima artei interpretative populare.

„Stînga", „Hora Vizirului", „Floricica" sînt dansuri specifice Brăilei, ca și Balada Kirei Kiralinei, născute aici purtate mai departe prin arcușul și viersul lăutarilor brăileni.

VINTILĂ VOICULESCU

muzica

INFORMATIONS

Le mois de septembre a été placé sous le signe des festivités consacrées au centenaire de la Philharmonie „George Enescu" de Bucarest — événement déjà signalé dans notre numéro précédent (voir „Muzica", No. 10/1968).

Dans notre vie musicale contemporaine, la Philharmonie „George Enescu" est une institution complexe avec un rôle d'éducation esthétique de tout premier ordre. L'expérience et le prestige acquis pendant les décénies antérieures, les aspirations et les tendances positives du passé, l'exigence très élevée des générations actuelles d'amateurs de musique, déterminent ses objectifs présents et de perspective.

L'orchestre symphonique, la chorale académique, les chefs d'orchestre et les solistes, l'orchestre populaire „Barbu Lăutaru", le Studio, le secrétariat littéraire-musical, le personnel technique, constituent un collectif doué, passionné, prêt pour la noble mission que notre culture en pleine ascension lui confie.

La Philharmonie a aujourd'hui le rôle de comprendre dans une seule stagion un vaste répertoire représentatif pour les chemins si riches et si différenciés de la musique universelle et roumaine, d'entretenir toujours brûlante, la flamme de la musique consacrée par la tradition et de faire vivre les nouvelles créations inspirées des vérités humanistes.

Appelée à constituer un exemple pour les institutions similaires des autres centres du pays, la Philarmonie „George Enescu" remplit la fonction d'une école de valeur qui attire et éduque des générations de musiciens professionnels ou amateurs. Une tribune des orientations esthétiques en action, un temple dans lequel le plaisir et la méditation réunissent dans une pensée et un sentiment uniques le compositeur, l'interprète et le public.

La participation substantielle des auditeurs aux concerts symphoniques et de chambre, l'écho créé par les manifestations de la Philharmonie au „Festival international George Enescu" et à l'occasion des tournées à l'étranger, confirme ses réalisations et ses grandes ressources pour des progrès à venir. Des personnalités artistiques ainsi que

des interprètes jeunes encore, s'affirment chaque stagion. Sous la coupole de l'octogénaire Athénée, l'ensemble continue les grandes traditions de la collaboration artistique avec des chefs d'orchestre comme Sir John Barbirolli, Carlo Zecchi, Franz Konwichny, Kiril Kondrashin, Constantin Iliev, Ghenadii Rojdestvenski, Georges Prêtre, Gica Zdravkovitch, J. M. Aubersson, des solistes comme Sviatoslav Richter, Claudio Arrau, Aldo Ciccolini, Annie Fischer, Isaac Stern, Mstislav Rostropovitch, I. Paleníček.

Ce sont des hôtes appréciés collaborant avec des musiciens roumains comme Ion Voicu, Mircea Basarab, D. D. Botez, Valentin Gheorghiu, Radu Aldulescu, Mircea Cristescu, Mihai Constantinescu, Ştefan Gheorghiu, Mihai Brediceanu, Emilia Petrescu ou avec tant d'autres.

A la lumière de tâches si hautes de notre culture contemporaine, l'institution revêt une responsabilité toute particulière du point de vue tenue artistique, de la promotion toujours plus inspirée, dynamique et sélective, du grand répertoire universel et surtout de la musique roumaine appartenant à toutes les générations, les affinités esthétiques et stylistiques.

La fête de la culture roumaine, le Centenaire de la Philharmonie, est une occasion pour nous de nous montrer fiers de notre passé artistique national et de nous engager à d'autres nouvelles réalisations.

Pour cet anniversaire la Philharmonie a présenté durant la semaine 8—14 septembre une série de concerts dont nous mentionnons : le 10 septembre, dans la salle de l'Athénée Roumain, Mircea Basarab a dirigé un programme comprenant la Rhapsodie I *(en La majeur) de George Enescu et la* IX-ème Symphonie *(en mi mineur) de Brahms. Le soir suivant, dans la même salle, a eu lieu le concert de la chorale de la Philarmonie bucarestoise sous la baguette de D. D. Botez et Vasile Pântea, avec des oeuvres de Tudor Ciortea, Nicolae Lungu, Martian Negrea, Paul Constantinescu, Doru Popovici, Radu Paladi — ainsi que des pièces du répertorie universel : J. S. Bach, Palestrina, Poulenc, Debussy, Händel.*

Le deuxième concert symphonique du 12 septembre, dirigé par Mircea Cristescu, a eu pour soliste le violoniste Ion Voicu, et a compris la Symphonie espagnole *de Lalo, ainsi que l'ouverture des* Maîtres chanteurs de *Wagner, la* V-ème Symphonie *(„Musique solennelle") de Wilhelm Borger et le poème symphonique* Till Eulenspiegel *de Richard Strauss. Un récital festif du quatuor „Philharmonia" (George Nicolescu, Teodor Tincu, Alexandru Todicescu et Ştefan Metz) et l'Orchestre de chambe de la Philharmonie (soliste le violoniste Mihai Constantinescu) ont présenté des oeuvres de chambre par Mihail Jora, Beethoven, Corelli, Vivaldi et Mozart.*

Pour finir, le 14 septembre l'orchestre et la chorale de la Philharmonie ont éxécuté la IX-ème Symphonie *de Beethoven (chef d'orchestre Mihai Brediceanu, solistes Martha Kessler, Ion Piso et Dumitru Constantin).*

Toujours le 14 septembre, une impressionante festivité a réuni les chefs de l'Etat et les artistes de la première formation symphonique du pays. C'est ce qui a donné l'occasion d'évoquer la signification du grand anniversaire et de conférer de hautes distinctions aux membres de la Philharmonie de Bucarest (voir „Muzica", No. 11/1968).

En ce qui concerne la „stagion estivale", il est à remarquer l'activité du Théâtre musical de Constanţa qui a présenté dans les principales stations de notre merveilleux littoral, de nombreux spectacles d'opéra et d'opérette, avec beaucoup de succès. Nous citons les spectacles dirigés par Silviu Panţîru et Constantin Daminescu (Butterfly, La Bohème, Rigoletto, Carmen, La Chauve-souris), *ainsi que l'interprétation des solistes de ce Théâtre — Gabriela Ţigănuşu-Popescu, Romfilia Radu, Bucura Iordăchescu, Elizeu Simulescu, Richard Deutsch, Sofronie Cadariu, Iuliu Puşcaşu, ainsi que celle de l'ensemble choral dirigé par Boris Cobasnian. Méritoires aussi la régie et la scénographie de Nicolae Lebas ainsi que la corégraphie préparée per Mireille Sebastopol-Oprescu.*

Pour les amateurs de musique légère, les soirées offertes par Kalinka (Belgique) et Rudolf Laufer (Tchécoslovaquie) ont constitué de véritables événements du genre (voir „Muzica", No. 10/1968).

Pendant le mois d'août, il y a eu aussi (avec des spectacles présentés par 7 villes du pays) l'impressionant „Festival de folklore '68", pour sa 5-ème édition. Ont participé les districts de Hunedoara, Dalj, Maramureş, Vrancea, Mureş, Constanţa et Tulcea, qui ont présenté la richesse des costumes et des moeurs traditionnels (voir „Muzica", No. 10/1968).

LA STAGION BUCARESTOISE

Les concerts symphoniques de la Philharmonie de Bucarest ont présenté durant les premiers mois de la stagion courente, une série d'interessants travaux roumains, soit en reprise, soit en première audition. Pour le répertoire énescien, mentionnons les Suites I *et* II *(op. 9 et 20). Il y a eu aussi la* „Musique pour orchestre No. 2" *par Filip Lazăr (qui porte le titre prégnant et suggestif de „Ring", faisant naître l'atmosphère de tension d'une rencontre pugilistique) ainsi que le* 2-ème concerto *pour piano et orchestre par Pascal Bentoiu et les* Études pour orchestre *par Liviu Glodeanu.*

Dans le cadre des premières auditions roumaines, la Philharmonie „George Enescu" présentera au mois de décembre l'oratorio pour solistes, choeur et orchestre „Terre affranchie" *par Gheorghe Dumitrescu. Conçu comme une vaste fresque musicale de l'histoire millenaire de notre peuple, l'oeuvre parcourt les étapes significatives de la formation et la consolidation de l'idée d'indépendence nationale. Les épisodes de cet oratorio suggèrent de manière tantôt lyrique et poignante, tantôt passionnée et tumultueusement protestataire, la permanence de l'idéal de liberté, si cher à notre peuple.*

Toujours en première audition a été présentée la Cantate festive *(pour choeur et orchestre) par George Draga, ainsi que le* Mouvement symphonique *par Dumitru Bughici.*

Les concerts ont été dirigés par les chefs d'orchestre roumains Mircea Basarab, Mihai Brediceanu, Mircea Cristescu et Paul Popescu, et des chefs d'orchestre étrangers dont nous citons Louis de Froment (Luxembourg) et Rolf Kleinert (R. D. Allemande). Les solistes de ces manifestations ont été la pianiste Sofia Cosma, le violoncelliste Radu Aldulescu, le violoniste Ştefan Ruha et le clarinettiste Aurelian-Octav Popa. De nombreux artistes, invités étrangers, ont participé aux manifestations de ces premiers mois de la stagion comme les violonistes Dina Schneiderrmann (Bulgarie), Lola Bobescu (Belgique) et Suna Kan (Turquie), les pianists Harry Dattyner (Suisse), Anne Rose Schmidt (R. D. Allemande) et Nicole Henriot (France).

Pour les amateurs de musique de chambre, le début de la stagion buca-

restoise a offert le récital de piano de Harry Dattyner (avec des oeuvres de Brahms, Chopin et Debussy) et un autre récital du pianiste anglais Yanty Solomon (avec un répertoire J. S. Bach, Schumann, Chopin et Ravel). De même, notre public pourra écouter, aux dernières soirées de musique de chambre de l'année, la violoniste Lola Bobescu, accompagnée par Albert Guttman (piano).

Un très intéressant cycle de Trios avec piano de Beethoven a été offert par Ştefan et Valentin Gheorghiu (violon et piano) et Radu Aldulescu (violoncelle).

Le trio Sofia Cosma (piano), Gheorghe Jalobeanu (violon) et Alfons Capitanovici (violoncelle) a présenté un programme Buxtehude, Mozart et Brahms. Dans le cadre des manifestations de chambre, signalons les concerts de l'Orchestre de chambre de la Philharmonie (chef d'orchestre Paul Popescu, soliste le violoniste Ştefan Gheorghiu), les concerts de la formation pour musique ancienne „Collegium Musicum" (Emilia Petrescu-soprano, Francisc Laszlo-floûte, Ilse Herbert-viola da gamba Christa Dressler-clavecin).

Les soirées de quatuors ont été soutenues par les formations „Muzica" „Cantabile" et „Athéneum", pendant que le violoniste Mihai Constantinescu et la pianiste Maria Cardaş ont offert une soirée de musique contemporaine, avec des premières auditions de Aaron Copland, Easley Blackwood, Charles Ives et Walter Piston. Enfin, citons la présence à Bucarest de la formation italienne de chambre, le „Sextette Luca Marenzio", avec un programme comprenant Banchieri, Lasso et Vecchi.

Une apparition toujours reçue avec plaisir est celle des jeunes talents — qui n'ont pas manqué dans ce début de stagion. Notons le cycle „Jeunes talents sur les scènes de la Philharmonie", dans le cadre duquel s'est affirmé l'Orchestre des etudiants du Conservatoire „Ciprian Porumbescu" de Bucarest (chef d'orchestre Alexandru Sumski), ainsi que les concerts de la formation „Cameratta", dirigée par Dumitru Pop, et ceux de l'ensemble de chambre „Solistes de Bucarest", appartenant toujours au Conservatoire de Bucarest.

De même que pendant la dernière stagion, les manifestations dans la „Salle Studio" ont présenté des jeunes espoirs interprétatifs, reçus avec la même chaleur par le public amateur de musique. Nous signalons la soirée de trios avec Luminiţa Ghencea (piano), Josef Calaf (violon) et Alexandru Gavrilovici (violoncelle), puis le récital des jeunes Aida Abagieru (soprano) et Dan Zancu (baryton), la soirée de piano Paul Surdulescu, de même que l'aparition des pianistes Toma Vesmaş et Aurora Ienei, ou des sopranes Niculina Cîrstea et Elena Grigorescu-Frîncu.

Hôtes étrangers à l'union des compositeurs

Nous mentionnons une série de personnalités artisitques ayant visité cet été l'Union des compositeurs : le pianiste Julien Musaffia de Los Angeles et Benjamin Suchoff de New York, directeur des Archives internationales „Bartók", qui a présenté une intéressante conférence sur les travaux d'édition des oeuvres du grand compositeur. Sir William Harpham, le directeur du Centre „Grande Bretagne-Europe" nous a parlé des préoccupations de cette organisation, pendant que le spécialiste belge du folklore Paul Poskin (de Vilvorde) a étudié avec intérêt le folklore de notre pays.

Signalons aussi la visite des compositeurs Vagn Holmboe (Danemark), Hitoshi Junada et Mitsuaki Kanno (Japon), Boris Bukovski et Nina Sizarenko (U.R.S.S.), Jan Michal Wieczorek et Wladyslaw Kabalewski (Pologne), Alain Lagoardette (France), ainsi que Winifred Wagner de Bayreuth.

Présences Roumaines à l'étranger

La 23-ème édition des Cours internationaux de Darmstadt (R. F. d'Allemagne) a connu — entre le 25 août et le 8 septembre — la participation d'un nombreux groupe de musiciens roumains : Ştefan Niculescu, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Myriam Marbé, Carmen Petra, Doru Popovici, Cornel Ţăranu, Lucian Grigorovici, Costin Miereanu, Mihai Mitrea-Celarianu.

Dans les concerts publics de cette manifestation on a présenté deux oeuvres roumaines dans la salle de concerts de la „Hessicher Rundfunk" de Frankfort. Ainsi, „Hommage à Brâncuşi" du jeune compositeur roumain Costin Miereanu a été présenté par l'Orchestre symphonique de la Radiotélévision de Cologne, dirigée par Michael Gielen, avec le concurs de Liliana Poli (soprano). Saissisant les sens profonds du tryptique de Brâncuşi (élan de jeunesse, efforts infinis, résignation de la maturité) la pièce de Miereanu réussit à comprendre tout le souffle lyrique dans un maniement orchestral concis et contemporain.

Le seconde pièce roumaine, presentée par l'Orchestre symphonique de la Radio Frankfort, a été la „Colonne infinie" de Tiberiu Olah, dirigée par le jeune élève de Karajan, Hermann Michael. Le jeu raffiné des éléments statiques et dynamiques de cette oeuvre a réuni tous les suffrages d'un public éxigeant, constituant le point culminant de la soirée.

En plus de ces deux maniféstations, Costin Miereanu a fait partie du groupe de 14 compositeurs choisis par Karlheinz Stockhausen pour la réalisation d'un travail collectif sous le titre „Musique pour une maison", présenté pendant plus de quatre heures dans le bâtiment „Georg Moller" de Darmstadt.

★

Le 24 août, dans la Salle du Centre international de culture a Vienne, le pianiste roumain Gabriel Amiraş a soutenu un récital comprenant la Sonate No. 2 (op. 10) et la Sonate op. 111 de Beethoven, Ondine de Debyssi, ainsi que les Jeux d'eau et le poème Scarbo de Ravel.

A propos de ce récital, le journal „Morgen-Kurier" de Vienne écrivait : Gabriel Amiraş est un jeune homme musical par excellence et extrêmement doué. Ce qui le caractérise est un style engagé et une interprétation subiective (surtout dans la Sonate op. 111). Il possède un tempérament nettement immantique et sait rendre les pièce impressionistes avec chaleur et plasticité, s'élevant au dessus de l'interprétation esthétisante."

Dans „Arbeiterzeitung", nous lisons : „Amiraş est un pianiste concertant avec une musicalité sensible, vivant effectivement la substance des travaux intérprétés — disposant à la fois d'une technique brillante d'une rare clarté dans l'éxécution."

Plus tard, le 12 septembre, le pianiste roumain a présenté avec le violoniste Philippe Arru-Blanchette une soirée de sonates comprenant la Sonate en Sol majeur de Brahms, la Sonate de Debussy, ainsi que la Sonate en Sol majeur de Beethoven. Le chroniqueur Dr. Ruff affirmait, entre autres : „Tout le long de la soirée a persisté l'impression que les impulsions

les plus fortes ont été données par le pianiste, même si les applaudissements chaleureux ont été adressés au couple."

★

Dans le cadre d'une tournée : Berlin-Ouest, Munich, Stuttgart et Regensburg, l'organiste roumain Josef Gerstenengst a présenté des travaux de Daniel Croner, Xaver Dressler, Andreas Porfety, ainsi qu'un répertoire des oeuvres de J. S. Bach, Pachelbel, Purcell, Pepping et Dupré.

Parlant de ces récitals, le „Münchner Merkur" écrivait entre autres : „Notre hôte nous a présenté un Magnificat *bien écrit par le transilvain Daniel Croner (1656—1740), un prélude-choral de Franz-Xavier Dressler et — comme la plus importante indication pour la musique contemporaine roumaine — la* 2-ème Sonate *d'Andreas Porfetye* (Bucarest), *une création pleine d'expression, bien d'aplomb du point de vue de la forme, extrêmement communicative, qui pénètre profondément dans le domaine de l'atonalité."*

Se rapportant à l'interprétation de Bach, la „Berliner Zeitung" mentionnait que : „Par l'interprétation de la Toccata *et de la* Fugue dorique *de Bach, nous avons appris la véritable manière de faire résonner un véritable Bach, strictement cursif, limpide jusqu'au fond, sans vagues qui la troublent."*

Comme appréciation sur le style interprétatif, la „Mittelbayrische Zeitung" met en évidence ce qui suit : „Le fait que l'organiste de Bucarest a su interpréter deux Chorales *de Pepping d'une manière şi prégnante, démontre combien il est réceptif pour le style de toutes les époques — mais surtout celui de l'époque contemporaine. L'interprétation des pièces contemporaines a donné l'ocasion d'un discours bien vif, chose évidente surtout dans l'oeuvre de Marcel Dupré,* „Symphonie-Passion".

★

La presse italienne a relaté, il y a quelques semaines, un nouveau succès de la création musicale roumaine : à l'occasion de la 20-ème édition du concours „Italia", le prix de la Radiotélévision italienne a été accordé au compositeur Pascal Bentoiu de Bucarest, pour son opéra radiophonique „Le sacrifice d'Iphigénie". *Mentionnons que parmi les trois oeuvres distinguées cete année, figure aussi l'oratorio „Dies irae" de Krzystof Penderecki et que les éditions précédentes ont été gagnées par Pizzeli (1950), Henze (1953), Pousseur (1960), Castiglioni (1961), Sauguet (1965), Berio (1966) et Pendrecki (1967).*

Voici quelques mots sur l'ouvrage roumain. Portant le numéro d'op 17, l'opéra radiophonique „Le sacrifice d'Iphigenie" a été écrit en 1968 et réalisé aux studios de la Radiotélévision bucarestoise sous la baguette de Ludovic Baci montage technique conduit par l'ingénieur Dumitru Duţu), avec Julia Tözser, les acteurs Silvia Popovici et Gh. Cozorici, l'organiste Josef Gerstenengst, le pianiste Alexandru Hrisanide (clavecin), ainsi qu'un groupe de 7 percussionistes et un choeur de femmes.

Comme sujet, le compositeur a choisi l'„Iphigenie" d'Euripide et sa musique suit la substance tragique de la pièce dans ses sens les plus profonds. Proprement dit, il s'agit d'une suite de flashes *qui éclatent à divers moments d'un déroulement musical sans arrêt. De cette manière, la fantaisie de l'auditeur est elle-même entrainée, ayant la possibilité d'édifier une action scénique idéale par dessus ce flux sonore. La voix humaine utilise des moyens bien différents — le „parlando", le chuchotement, le cri, le chant (avec ou sans texte). Chaque intervention de la voix a une valeur strictement musicale par des éléments rythmiques et mélodiques. L'instrumentation oppose deux corps sonores : l'orgue et la percussion. Comme langage musical, il s'agit d'un plurimodalisme, mélodique par excellence, harmonique par projection verticale, très souvent contrepointique en formes libres.*

Le total chromatique se rapporte toujours à un centre modal qui permet des modulations d'un mode à l'autre sans appeler aux sensibles de type harmonique L'élément du temps *est restreint par la forme générale de l'oeuvre, à peu près dans le sens de l'opéra traditionnel. Le récitatif est représenté essentillement par la scandation du choeur, mais il est souvent surposé au développement musical. Bref, il s'agit d'un concentrement des deux modalités appartenant à l'opéra traditionnel, dans une image unique.*

En ce qui concerne les effets électroacustiques (filtrage, reverbération, mixage, vitesses de bande magnétique etc.), ils ont été utilisés avec beaucoup de modération, conformément à l'ambiance sobre de l'ensemble instrumental. À cause de celà, l'oeuvre revêt un profile exclusivement radiophonique, en gagnant ses justes proportions seulement par enregistrement sur bande.

★

A Lublin (Pologne), Miron Raţiu — chef d'orchestre de la Philharmonie d'Oradea Mare — a dirigé un concert ayant au programme le Diverstissement *pour deux clarinettes et orchestre de cordes de Dumitru Capoianu, le* Concerto *pour violoncelle et orchestre de Boccherini et la* 2-ème Symponie *de Brahms. Soliste de la soirée a été le professeur Kazimierz Wilkomirski — musicien de grande classe, compositeur et chef d'orchestre, professeur de violoncelle à l'Ecole supérieure de musique de Varsovie.*

Mentionnons que le chef d'orchestre roumain s'est trouvé pour la deuxième fois en tournée en Pologne, étant invité comme musicien préfére pour le cycle des Symphonies de Brahms, par lequel on a ouvert la stagion.

Concernant le Divertissement *de Capoianu — ouvrage nouveau pour les anditeurs polonais — il y a eu de bonnes appréciations de la part de la presse ainsi que du public qui a récompensé cette première audition par de vifs applaudissements.*

Rédaction :
LUCIAN GRIGOROVICI

Traduction :
VETURIA DRĂGĂNESCU
-VERICEANU

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Cuprinsul

Muzica în viața societății noastre contemporane
— Teze cu prilejul Adunării Generale a compozitorilor și muzicologilor — . 1

Valori și tendințe în muzica românească
Au cuvîntul : Pascal Bentoiu, D. D. Botez, Liviu Comes, Dan Constantinescu, Octavian Lazăr Cosma, Vasile Cristian, Romeo Ghircoiașiu, Vasile Herman, Erwin Junger, Henri Mălineanu, Mircea Popa, Liviu Rusu, Cornel Țăranu, Dan Voiculescu (Anchetă realizată de Teodora Albescu și Iosif Sava) . . 10

Creații românești peste hotare (Pascol Bentoiu — Premiul Radiotelevizіunii italiene) . . 21

Viorel Cosma
Prezența universală a muzicii noastre . 22

Grigore Constantinescu
Muzicologia, factor al educației estetice 25

VIAȚA MUZICALĂ

Vasile Donose
Profiluri radiofonice în noua stagiune . 27

Edgar Elian și F. I.
CENTENARUL FILARMONICII — Săptămîna festivă 28

ÎNSEMNĂRI

Traian Popescu
Cîteva principii ale artei dirijorale — Scrisoare din Paris 30

PORTRETE

George Ionașcu
Virginia Zeani 33

Lucian Grigorovici
Darmstadt 1968 35

DIN ȚARĂ

Cl. Negulescu
Gh. Firca
Maramureș 40

George Draga
Moment muzical arădean 41

Vintilă Voiculescu
Brăila 44

„MUZICA" Informations
Rédaction : Lucian Grigorovici
Traduction : Veturia Drăgănescu-Vericeanu 45

Sommaire

Le rôle de la musique dans notre vie contemporaine
— Thèses à l'occasion de l'Assemblée Générale des compositeurs et musicologues de Roumanie 1

Valeurs et tendances de la musique roumaine — Teodora Albescu et Iosif Sava parlent avec :
Pascal Bentoiu, D. D. Botez, Liviu Comes, Dan Constantinescu, Octavian Lazăr Cosma, Vasile Cristian, Romeo Ghircoiașiu, Vasile Herman, Erwin Junger, Henri Mălineanu, Mircea Popa, Liviu Rusu, Cornel Țăranu, Dan Voiculescu 10

Créations roumaines dépassant nos frontières . . 21

Viorel Cosma
Présence universelle de notre musique . 22

Grigore Constantinescu
La musicologie, facteur de l'éducation esthétique 25

VIE MUSICALE

Vasile Donose
Profils radiophoniques de la nouvelle stagion 27

Edgar Elian et F. I.
LE CENTENAIRE DE LA PHILHARMONIE — La semaine festive 28

NOTES

Traian Popescu
Quelques principes de l'art du Chef d'orchestre — Lettre de Paris 30

PORTRAITS

George Ionașcu
Virginia Zeani 33

Lucian Grigorovici
Darmstadt 1968 35

DANS LE PAYS

Cl. Negulescu
Gh. Firca
Maramureș 40

George Draga
Moment musical à Arad 41

Vintilă Voiculescu
Brăila 44

„MUZICA" Informations
Rédaction : Lucian Grigorovici
Traduction : Veturia Drăgănescu-Vericeanu 45

Bib. O.

REVISTA MUZICA

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie" Nr 24, Sector 7 Tel : 15 21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu. George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef).

I. P. „INFORMAȚIA" — c. 5998

64.421

LEI 7

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

muzica
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
ANUL XVIII Nr. 12 DECEMBRIE 1968

Trepte spre lumină

În viața popoarelor se petrec evenimente, care, deși depărtate în timp unul de altul și cu obiective programatice diferite, împlinesc aspirații seculare și încununează lupte de veacuri. Prin conținutul și urmările lor, ele repară nedreptăți istorice și justifică jertfele aduse pentru înfăptuirea nobilului deziderat de dreptate socială, reprezintă momente de adevărată cotitură în dezvoltarea unei națiuni, devin simboluri înălțătoare prin semnificația dobîndită în memoria generațiilor. Asemenea evenimente, consemnate cu litere de aur în istoria vrednicului și talentatului popor român de aceeași lună, decembrie, a anilor 1918 și 1947, au fost actul unirii Transilvaniei cu România și, respectiv, proclamarea Republicii — moment ce a marcat trecerea la etapa socialistă a revoluției democrat-populare.

Aflat în plin efort constructiv, într-o unitate de nezdruncinat, în jurul partidului comunist — forța conducătoare în societatea socialistă românească —, a cărui politică inspirată din interesele vitale ale întregului popor, întemeiată pe principiile marxism-leninismului, a devenit scutul sub care s-au înfrățit, într-un impresionant torent social, muncitorimea, țărănimea, intelectualitatea, întreaga națiune, poporul român sărbătorește la 1 decembrie, semicentenarul unirii Transilvaniei cu România. Acest act istoric epocal a reprezentat încununarea luptei seculare de eliberare națională a poporului român, încununarea procesului de creare a statului național unitar, proces de o mare complexitate, la care au concurat nenumărați factori obiectivi și subiectivi, economici, politici și sociali, împrejurări internaționale specifice.

Făurirea statului național unitar român este rezultatul unui îndelungat proces istoric desfășurat în spațiul carpato-dunărean. Despărțit prin vitregia timpului în trei țări deosebite — Țara Românească, Moldova și Transilvania —, poporul român a păstrat mereu neștirbită conștiința unității sale, a tradițiilor și culturii naționale. Cu prețul unor grele eforturi și sacrificii, românii, sub conducerea unor personalități politice și militare ca Mircea cel Bătrîn, Iancu de Hunedoara, Vlad Țepeș, Ștefan cel Mare, Mihai Viteazu și alții, s-au opus cu străşnicie tendințelor expansioniste ale monarhiilor feudale vecine, afirmîndu-și cu putere și dîrzenie voința de apărare a gliei străbune. Unirea într-un singur stat național a fost dorința fierbinte a întregului nostru popor, de veacuri luptător pentru înlăturarea asupririi naționale și sociale, a revoluționarilor și militanților socialiști, a intelectualilor progresiști care au ținut mereu trează în conștiințe ideea unității naționale. Mărturie elocventă în acest sens stă impresionanta adunare de pe cîmpul sugestiv și simbolic denumit al lui Horia de la Alba-Iulia, în care cei 100.000 de participanți veniți din toate colțurile Transilvaniei, au exprimat răspicat voința Transilvănenilor de a se alipi patriei mamă. Declarația adoptată mai prevedea libertatea deplină și egalitatea pentru naționalitățile conlocuitoare, votul egal și secret, sufragiul universal, libertatea presei, de organizare și de întrunire, reforma agrară. Caracterul profund democratic al acestor revendicări a mobilizat în favoarea unirii și mase populare a naționalităților conlocuitoare. Înfățișînd măreția zilelor de la Alba-Iulia, ziarul „Românul" scria: „Trăim clipe care ni se par perle și am vrea să le eternizăm pentru toate timpurile ce au să vie... Zilele noastre sînt zilele mari ale istoriei ce se înscrie astăzi și cu drept cuvînt le putem numi ale noastre". Aspirația seculară spre unirea într-un singur stat, împlinită prin istoricul act de la Alba-Iulia, își trăgea forța ei irezistibilă din faptul că dădea expresie unor necesități obiective, unei cerințe legice a dezvoltării societății românești. Privit în perspectiva secolelor, el consfințea, din punct de vedere politic, o comunitate profundă de viață, de limbă și de cultură care de milenii lega același popor aflat în ținuturile de dincoace și de dincolo de Carpați.

Desăvîrșirea procesului de formare a statului național unitar român, un rezultat al consensului unanim al tuturor forțelor sociale și politice din întreaga țară, a consfințit și a ridicat pe o treaptă superioară comunitatea statornicită de-a lungul secolelor între toate provinciile României și a realizat cadrul național și social-economic necesar pentru dezvoltarea mai rapidă a forțelor de producție; ea a creat, în același timp, condiții favorabile activității tuturor forțelor progresiste, a mișcării revoluționare. Unirea, realizată în condițiile regimului burghezo-moșieresc, a adus după sine satisfacerea doar parțială a revendicărilor sociale înscrise în program, clasele stăpînitoare urmărind ca prin exploatarea maselor muncitoare să-și consolideze pozițiile lor în viața politică, economică și socială a țării. Împotriva acestora s-au ridicat la luptă clasa muncitoare, țărănimea, celelalte categorii de oameni ai muncii care, conduse de Partidul Comunist Român, în condiții noi, a dus la răsturnarea claselor exploatatoare, înfăptuirea revoluției democrat-populare și instaurarea deplinei puteri a clasei muncitoare prin înlăturarea monarhiei și proclamarea Republicii Populare Române.

Cucerirea întregii puteri politice de către clasa muncitoare în alianță cu țărănimea a însemnat întronarea unui nou tip de democrație — democrație pentru masele largi populare. Excepționala însemnătate a statului socialist este determinată de existența unor condiții fără precedent și fără egal în orice altă formațiune social-economică. Aici poporul stăpînește mijloacele de producție și tot el este deținătorul unic și

suveran al puterii politice. Oamenii muncii dispun astfel atît de potențialul tehnico-economic al țării, cît și de instrumentul pentru administrarea acestuia — statul —, ceea ce le îngăduie să hotărască liber asupra direcțiilor de urmat pentru atingerea țelurilor pe care și le propun.

Încă de la primele sale acțiuni statul socialist, instaurat pentru prima oară în istoria poporului nostru pe meleagurile românești, și-a demonstrat rolul său constructiv în edificarea noii orînduiri. Experiența celor peste douăzeci de ani stă mărturie faptului că noua putere politică a fost și este chemată nu numai să apere cuceririle revoluționare ale poporului, libertățile și drepturile sale, ci să joace un rol mereu mai activ în organizarea și conducerea economiei naționale, a activității științifice și culturale, în întărirea proprietății socialiste, cultivarea trăsăturilor morale și de caracter proprii omului societății eliberate de exploatare, în respectarea normelor de conviețuire socială, în apărarea independenței și suveranității naționale, a integrității teritoriale a patriei.

La a douăzeci și una aniversare a Republicii, tabloul societății românești poartă puternic amprenta victoriilor repurtate de popor, sub conducerea partidului, pe toate planurile existenței sociale ; ele evocă justețea politicii Partidului Comunist Român, care și-a asumat înalta misiune istorică de a face să triumfe pe pămîntul României visul de aur al omenirii — comunismul, caracterul său științific, adînc ancorată în realitățile țării noastre.

România a pornit la construcția socialistă, purtînd, precum se știe, povara grelei moșteniri lăsate de regimul burghezo-moșieresc. Economia națională se caracteriza printr-un nivel scăzut al forțelor de producție. Industria era slab dezvoltată, agricultura rudimentară, standardul de viață al maselor extrem de scăzut, iar analfabetismul cuprindea o parte însemnată a populației. Orînduirii socialiste i-a revenit misiunea istorică de a scoate economia din starea de latență în care se găsea, de a accelera dezvoltarea forțelor de producție, de a crea baza tehnică-materială care să permită înflorirea multilaterală a vieții sociale și spirituale. Poporul român, harnic și talentat, s-a dăruit cu toate forțele și capacitățile sale cauzei socialismului. Pe drumul ales nu au lipsit opreliștile, greutățile inerente unei opere de atari dimensiuni și profunzime cum este construirea noii societăți. Dar ele au fost învinse, treptat s-au adăugat noi și noi înfăptuiri care au schimbat din temelii înfățișarea țării și viața poporului, au dus la victoria definitivă a socialismului în România. Exploatarea omului de către om a fost pentru totdeauna înlăturată, s-au petrecut transformări adînci în structura societății. Orînduirea socialistă cuprinde, într-o strînsă unitate de țeluri și interese, clasa muncitoare, clasă conducătoare a societății, țărănimea și intelectualitatea, pe toți oamenii muncii, indiferent de naționalitate. Întregul popor român înconjoară cu dragoste partidul, își însușește politica sa și se dedică cu elan înfăptuirii idealurilor socialismului și comunismului. Și este firesc să fie așa pentru că politica partidului nostru este profund creatoare, marxist-leninistă, ancorată puternic în realitățile românești, exprimă interesele vitale ale întregii națiuni și este menită să făurească o societate care înseamnă umanitate și adevăr, vitalitate și dinamism economic, cale larg deschisă spre un continuu progres social, spre îndeplinirea integrală a mărețului și sacrului ideal de libertate și de dezvoltare multilaterală a personalității umane. Realizată din această perspectivă, noua societate ce se făurește cu succes în România devine o irezistibilă forță de atracție, un crez căruia i se alătură toate conștiințele țării deoarece cu aceste atribute fundamentale ea răspunde propriei esențe a individului, aspirațiilor sociale, cele mai profunde. Încercat și sudat în luptă, purtător activ al concepției materialismului dialectic și istoric, contopindu-se cu cele mai înalte aspirații ale poporului, înzestrat cu aptitudinea de a prefigura, pe baza cunoașterii realităților concrete și a tendințelor vieții, fizionomia viitoare a societății românești, partidul nostru dirijează mersul poporului român spre treptele superioare ale civilizației socialiste.

Expresie a întăririi caracterului democratic al societății noastre socialiste, constituirea Frontului Unității Socialiste, cimentează și mai mult unitatea moral-politică a maselor în jurul partidului, marchează trăinicia unirii într-un destin comun a poporului român și a naționalităților conlocuitoare.

Dintre nenumăratele trăsături caracteristice care au adus partidului nostru încrederea și atașamentul maselor populare, un loc primordial îl are consecvența neabătută cu care călăuzește vastul proces de perfecționare a întregii noastre orînduiri sociale, proces inițiat de Congresul al IX-lea, amplificat, diversificat și concretizat de Conferința Națională și de plenarele ce au urmat ale C.C. al P.C.R. Prin aceasta partidul își îndeplinește cu cinste misiunea sa istorică de unică forță politică conducătoare a națiunii socialiste, dovedește înalta sa responsabilitate față de destinele noii noastre societăți, față de înaltele idealuri de progres ale poporului român. Deschizînd o nouă etapă în dezvoltarea României, Congresul al IX-lea a trasat un program multilateral de perfecționare a vieții economice, sociale, politice și ideologice a țării, a cărui înfăptuire reprezintă premisa esențială a mersului ascendent al societății noastre, a desăvîrșirii construcției socialiste și trecerii treptate la edificarea comunismului. Aniversarea Republicii este întîmpinată de întregul popor român prin sporirea eforturilor pentru înfăptuirea consecventă a politicii științifice a partidului, grație căreia România cunoaște freamătul și emoția unor importante și necontenite „premiere", cronica bogată încărcată de fapte eroice și strădanii cotidiene, perioada de maximă densitate, de progrese calitative deosebită în opera de făurire a noii societăți pe pămîntul românesc.

Țara noastră militează ferm pentru întărirea sistemului socialist mondial, a mișcării comuniste și muncitorești internaționale, a tuturor forțelor progresiste din societatea contemporană. Așa cum sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu în cuvîntarea rostită la Adunarea generală a compozitorilor și muzicologilor, România „luptă în primele rînduri ale forțelor înaintate ale lumii contemporane pentru triumful socialismului, pentru victoria idealurilor de libertate și progres social, de democrație și pace".

Salutul adresat de compozitorul Ion Dumitrescu Adunării Generale a Scriitorilor din România

Stimați tovarăși,

Dragi colegi

Primiți din partea compozitorilor și muzicologilor membri ai Uniunii Compozitorilor, precum și din partea mea, un salut cald, frățesc, cu ocazia Adunării generale a membrilor Uniunii Dumneavoastră.

Legate adînc prin natura și practica lor, artele pe care le slujim sînt vechi de cînd lumea. În ceea ce ne privește — scriitori, poeți, compozitori de astăzi — ne aflăm moștenitorii unui patrimoniu de o amploare grandioasă și, în același timp verigile prin care tradiția se leagă cu prezentul și viitorul.

Ducem mai departe — aprinsă odată cu viața, flacăra pe care au purtat-o spre noi strămoșii, ferind-o de vînturile haine, dezlănțuite nu rareori asupră-ne și pe care sîntem datori s-o predăm nestinsă urmașilor.

Mîinile care țin astăzi vie flacăra culturii românești sînt sănătoase și puternice, nu tremură, iar vînturile care n-au încetat niciodată să bată și care nu ajung s-o stingă, o înțeleg.

Înfrățiți prin activitatea de ani de zile în cadrul celor două Uniuni, am trăit împreună, de la Eliberare și pînă astăzi, sub conducerea Partidului, transformarea treptată a societății noastre, am luptat cot la cot pentru dezvoltarea, pentru umanizarea artelor noastre, pentru înflorirea culturii pe care istoria țării o vrea astăzi mai mult ca oricînd, mare, tînără, luminoasă.

Crescuți din popor, ca mlădițele pe triunchiul bătrîn, prin care seva urcă din adîncurile țărînei frămîntate cu sîngele strămbunilor, îi datorăm poporului nostru totul : viața, rosturile, idealurile, strădaniile, înfăptuirile.

În condițiile actuale de dezvoltare a societății omenești, opera de artă — cultura în general — trebuie mai mult ca oricînd să-și îndeplinească menirea la care a aspirat întotdeauna : să fie sarea pămîntului, lumina care alungă bezna, balsamul care îndulcește viața, forța care înmoaie inimile, care îmblînzește moravurile, care schimbă oamenii și transformă popoarele.

În această privință cred în atotputernicia și mă înclin adînc în fața cărții : cartea plină de gînduri și îndemnuri, cartea copilăriei și a tinereților mele, cartea orelor de veghere și de zbucium, cartea în care cîntă iubirea, în care clocotește viața, cartea în care vibrează sufletul colectivului, al umanității.

Literatura care a dat lumii pe Eminescu, pe Creangă, pe Caragiale, pe Sadoveanu, pe Arghezi, pe Blaga, îndreptățește prețuirea de care se bucură din ce în ce mai mult astăzi în lume și optimismul deplin pentru viitorul ei.

Nu și-ar găsi rostul și nici nu e în intenția mea să particip la discuțiile de specialitate în cadrul Uniunii Dumneavoastră.

Totuși, vă rog să-mi permiteți să exprim un singur gînd dintre multele pe care, în ultimul timp, le-am gîndit despre problemele noastre.

Unitatea frontului de creație se impune azi mai mult ca oricînd.

În ultima vreme ne-am deschis ca un soare răsărind, în curcubee multicolore. Creațiile noastre s-au îmbogățit cu stiluri diverse, cu felurite mijloace de expresie și tehnici, în palmaresul artelor noastre se înscriu tot mai multe nume de personalități creatoare originale, cucerim încet dar sigur un loc în lume pentru cultura românească și specificul ei. Oricît de bogat ar exploda jerba policromă a exuberanței noastre creatoare, oricît de divers ne-am exprima, orice tehnici noi am aborda, unitatea de gîndire, de concepție — izvorul din unitatea de viață, de nevoi și bucurii, de idealuri, trebuie să rămînă forța de coeziune nezdruncinată, pentru că ceea ce ne unește e mult mai puternic decît ceea ce ar putea, eventual să ne despartă.

Angajați față de noi înșine, față de conștiința noastră, față de oamenii noștri, față de întreaga omenire, trebuie să punem tot talentul, toată inteligența și forța creatoare pentru slujirea intereselor majore ale comunității omenești în mijlocul căreia trăim.

Marele poet anonim — poporul nostru — a spus în versuri și muzică :

„Eu nu cînt că știu cînta,
„Cînt să-mi stîmpăr inima... !

Noi scriem și cîntăm cu poporul nostru, de dragul vieții, de dragul patriei, de dragul celor mulți, de dor pentru o viață mai bună, pentru libertate, pentru pace, pentru fericire.

Majoritatea artiștilor de pretutindeni gîndesc și acționează la fel.

Poporul român n-a gîndit și nu va gîndi niciodată altfel.

Urez succes lucrărilor adunării Dumneavoastră, urez scriitorilor și poeților noștri, cu admirație și dragoste frățească — muncă rodnică și bucuria împlinirilor adevărate, iar în încheiere începînd printr-o vorbă de duh care-mi vine în minte : „două rele dăunează deopotrivă artelor : dezordinea și ordinea“ — doresc Uniunii Scriitorilor, așa cum doresc și Uniunii noastre — o organizare adecvată, eficientă, mai bună decît toate pe care le-au cunoscut pînă acum asociațiile noastre, prielnică din toate punctele de vedere înfloririi mai departe a literelor române

Muzica, factor militant pentru împlinirea idealului de unitate națională

de Romeo Ghircoiașiu

Comunitatea românilor din cele trei Țări Românești se ridică la o conștiință istorică încă în frămîntata epocă feudală.

Opera politică a lui Mihai Viteazul era într-adevăr întemeiată pe conștiința unei apartenențe străvechi la aceeași familie, care s-a perpetuat pe aceste meleaguri, secol după secol, generație după generație. Carpații, departe de a contura hotare de netrecut, au constituit dimpotrivă leagăn de cultură și viață materială, ocolind lăcașuri ferite de furtunile istoriei, drumuri numai de localnici cunoscute. Desișurile munților, adîncul văilor erau străbătute de cîntece și hore, de glasurile buciumelor și hăulitul ciobanilor ce-și comunicau prelung gîndurile de la o stînă la alta.

Zidari și zugravi, dascăli și grămătici, haiduci, oșteni și păstori, cutreierau mereu drumurile Țărilor, pentru a-și cîștiga traiul și nu-i oprea în calea lor nici muntele, nici limba locuitorilor, aceeași pentru toți.

Strîns legate de aceste stări, comorile de artă întruchipează și ele comunitatea oamenilor, unitatea lor de gîndire și simțire.

Din timpuri ancestrale ei păstrau vii datini și obiceiuri în care muzica, dansul, versul poetic avea un rol preponderent. Erau opere de artă comune, căci veneau de la aceeași sursă comună și cu cît sînt mai vechi cu atît dovedesc o unitate mai mare și o expresie mai puternică. Colinde și călușari, balade și hore lungi contopesc plaiurile și oamenii într-o lume ale cărei diferențe regionale nu sînt hotărîtoare. Este cultura unică și comună poporului român, expresie a istoriei sale frămîntate, oglindă sufletească a acestor locuri pe care el și-a durat așezări ce înfruntă timpurile.

Cele mai vechi documente de artă muzicală sînt mărturie vie acestei osmoze profunde între românii de pretutindeni. Arhitectura epocii lui Ștefan cel Mare străbate ea însăși munții și imortalizează în ctitoria Feleacului imagini de grai moldovenesc, iar cîntările lui Eustație, Protopsaltul strălucitei mînăstiri de la Putna perpetuiază înrudiri sonore ce mai trăiesc vii în Năsăudul Transilvaniei.

Românul Ioan Caioni din părțile Clujului cutreieră ca școlar și apoi cleric Transilvania dar trece în călătorie și prin Moldova. Culegerea sa de melodii înregistrează un cîntec despre Doamna lui Vasile Lupu — unul din acele cîntece pe care după cîteva decenii ni-l va comunica Ioan Neculce în „O samă de cuvinte". Dansurile lui românești au putut fi auzite astfel deopotrivă în ambele țări.

Contemporanul său Daniel Speer cutreieră și el cele trei Țări Românești, după ce fusese trîmbițaș la curtea Domnitorului Gheorghe Ștefan al Moldovei. „Baletul valah" notat de el, manifestă nu numai comunitate stilistică cu melodiile lui Caioni, dar a putut fi imortalizat de acest student călător ca o expresie a muzicii românești în general. Este ceea ce el a considerat mai caracteristic poate din tot ce-a auzit la horele și ospețele românilor. După un veac, un alt străin bun cunoscător al oamenilor și locurilor, Fr. J. Sulzer, exprimă admirație pentru horele și jocurile românilor din cele trei țări, oprindu-se cu deosebire asupra celor din regiunile de munte. Melodiile ce le-a notat mai trăiesc pînă azi în munții Apuseni sau în Muntenia, iar unele cunosc prin transhumanța pastorală o lungă răspîndire est-europeană.

Comunitatea culturală și socială începe să se contureze tot mai evident. Școala Ardeleană însemnează începuturile culturii românești moderne, care va fundamenta teoretic cunoașterea limbii vorbite de popor. Muzica devine, la Eftimie Murgu obiect de documentare istorică, pentru ca în scurtă vreme, culegerile de melodii populare, empirice la început, să dezvăluie noi valori comune tuturor românilor în drumul lor și în lupta lor pentru a se constitui într-o națiune. Estetica „Daciei literare" afirma chiar nu numai valoarea creației populare, dar și marea ei bogăție în toate regiunile locuite de români.

De acum, arta noastră muzicală se va dezvolta în mod conștient pe drumul acestei comunități. Poezia și teatrul lui Vasile Alecsandri, cu muzica lui Alexandru Flechtenmacher va constitui repertoriul de bază al activității culturale din Transilvania.

Compozitori înaintași pun piatra de temelie școlii muzicale românești, care apare ca un fenomen unitar în concepția și creația acestora. Depășind granițele provinciale ei reprezintă un fenomen esențial în istoria culturii noastre artistice. Gh. Dima se inspiră cu precădere din poeții Moldovei și Munteniei ca și ai Transilvaniei. Dimitrie Bolintineanu, Vasile Alecsandri, Mihail Eminescu sau George Coșbuc sînt autorii pe care-i cultivă în operele sale. Legăturile lui Dima cu Eduard Caudella și Gavriil Musicescu exprimă concepția aceleiași apartenențe la o școală muzicală ce depășește provincia. La rîndul său, G. Musicescu se adresează prin corurile sale ca și Eusebie Mandicevschi din îndepărtata Vienă, formațiilor corale românești de pretutindeni. Turneele

sale în Ardeal şi Banat aduc lumina unui drum pe care elevii săi Ion Vidu şi Timotei Popovici vor merge cu elan împlinind o şcoală corală ramificată pînă în îndepărtate colţuri ale ţării. Exemplul lui Ciprian Porumbescu este nu mai puţin elocvent. Pornit şi format în atmosfera folclorului moldovean şi în climatul patriotic dominat de figurile strălucite ale lui Dragoş Vodă şi Ştefan cel Mare, el încheie arta sa în Braşovul care a cunoscut prima audiţie a „Craiului Nou".

Această epocă eroică de configurare a unei şcoli naţionale — modestă în începuturile ei — va însemna pe plan obştesc momentele incandescente ale frămîntărilor revoluţionare. Cîntecele despre Tudor, cele ale Revoluţiei de la 1848, Cîntecele Unirii de la 1859, devin bunuri comune ale tuturor românilor. Nu numai Marseilleza dar şi Deşteaptă-te Române sînt cîntate pretutindeni. Iar în răspîndirea ultimului cîntec îşi dau contribuţia Andrei Mureşanu, Ucenescu, Gr. Alexandrescu, Anton Pann, fiecare cu aportul său uneori poate inconştient.

Este epoca numeroaselor cîntece de lume, al căror curent începe în Transilvania şi culminează în opera lui Anton Pann. Doine haiduceşti şi cîntece de pahar româneşti, de inimă albastră şi arii de teatru muzical constituie acest repertoriu răspîndit de-a lungul şi de-a latul ţării prin cărţile înţeleptului Anton Pann. Gh. Dima va relua unele melodii ale acestuia în „Cîntecele vechi româneşti".

Arta compozitorilor înaintaşi preluînd o întreagă cultură populară, se va desăvîrşi în creaţia generaţiilor ce vor urma. Devenirea istorică a muzicii româneşti va menţine vie perspectiva naţională a conţinutului şi formei sale. „Meşterul Manole" după ce inspirase pe Iacob Mureşanu în cunoscutul său poem dramatic, va constitui preocuparea pentru un moment a lui George Enescu, iar tema Cetăţii Neamţului din uvertura Ştefan cel Mare a lui Iacob Mureşanu va reveni transfigurată în cea de-a doua rapsodie a lui G. Enescu.

Seismele istoriei vin din nou să condiţioneze arta românească dîndu-i expresia unui grai de reale valenţe europene. Încă Simfonia a II-a de G. Enescu prevesteşte parcă norii grei ce se abăteau asupra lumii. Cea de-a treia lucrare simfonică a sa este scrisă în plină încleştare mondială. Terminată în anul 1918, Simfonia a III-a, prin finalul ei, trimite oamenilor de pretutindeni chemarea la o lume a victoriei, a binelui şi a adevărului.

Arta sa pare din nou prevestitoare, căci peste munţi în acelaşi an avea să se înfăptuiască întregirea ţării şi poporului nostru.

Momentul istoric îi determină pe compozitorii Transilvaniei să reia munca lor obştească şi artistică. Ion Vidu în drum spre Alba Iulia, cu un grup de delegaţi bănăţeni, alcătuieşte un cor şi scrie un „Cîntec al libertăţii" pe care-l repetă în plină călătorie. La Alba-Iulia se va întîlni cu Timotei Popovici care în fruntea formaţiilor sibiene va fi chemat să participe şi el la manifestările muzicale ale serbărilor. Tiberiu Brediceanu va conduce sectorul artelor în Consiliul dirigent, iar Gheorghe Dima eliberat din temniţa habsburgică, deşi în vîrstă şi bolnav, mai are încă destulă energie pentru a organiza Conservatorul de muzică şi artă dramatică din Cluj şi împreună cu Tiberiu Brediceanu, Opera Română şi Teatrul Naţional ce-şi vor deschide porţile la puţin timp după unire. Aceste instituţii împlineau vechi deziderate ale românilor din Transilvania care odinioară prin „Astra", prin Societatea pentru fond de teatru român, şi prin numeroasele coruri şi echipe de teatru amator au luptat pentru propăşirea artei, pentru progresul cultural al întregului popor.

Noua configuraţie a României moderne permitea oamenilor de artă români, maghiari, germani şi alţii, tradiţiile unei vechi colaborări generate din dragostea pentru bine şi frumos. Sînt tradiţii ce vor continua acţiunea lor binefăcătoare, deşi regimul burghez mai căuta încă să frîneze progresul cultural, lupta pentru eliberarea socială.

Gheorghe Dima fusese încă în epoca sibiană invitat de Reuniunea germană de cîntări, iar Iacob Mureşanu s-a bucurat de un mare succes în cercurile muzicale maghiare la prima audiţie în 1907 a baladei „Constantin Brîncoveanu" ; directorul maghiar al Conservatorului l-a invitat atunci să devină profesor al acestei instituţii. Din nou la Cluj în 1920 Gheorghe Dima organizează o audiţie din lucrările mai tînărului său contemporan Delly Szabo Geza. Pe acelaşi drum al muncii comune, Opera din Cluj a promovat artişti de mare valoare care s-au impus şi peste hotare. Lya Pop, Aca de Barbu, Ana Rozsa, Anton Ronai, Constantin Pavel, N. Bretan şi atîţia alţii fac parte din generaţia eroică a începuturilor şi a perioadei dintre cele două războaie mondiale.

Dacă în această vreme Sabin Drăgoi se inspiră din I. L. Caragiale (Năpasta) sau Marţian Negrea din M. Sadoveanu (Păcat boieresc), este foarte firesc ; ei continuau o linie tradiţională a precursorilor şi a şcolii naţionale muzicale ce nu cunoşteau graniţele provinciale. Totodată trebuie să semnalăm în multe creaţii muzicale ale epocii, ca şi în cele de mai sus, o pondere esenţială a elementului social-protestatar — ceea ce oglindeşte de pe poziţii realiste, condiţiile politice ale regimului şi problematica ce domina pe artiştii cei mai buni.

România contemporană ce evoluează ascendent pe făgaşul socialismului şi comunismului împlineşte la un mod major vechi idealuri ale artiştilor noştri. În lupta socială şi naţională de eliberare a biruit poporul. În neatîrnarea lor materială şi spirituală, poporul român, naţionalităţile conlocuitoare, muncesc pentru o cultură, artă şi ştiinţă demnă de zilele noastre, în măsură să le exprime şi să asigure în continuare mersul înainte a ţării noastre.

Valori şi tendinţe în muzica românească

(încheierea ciclului de dezbateri)

La sfîrşitul discuţiei pe tema sus enunţată, publicăm răspunsuri la următoarele întrebări:

1. Care sînt, după părerea Dvs., cele mai reprezentative lucrări ieşite de pe şantierul creator românesc în ultimii 6—8 ani?

2. În ce măsură noile creaţii româneşti auzite în sălile de concert continuă tradiţiile muzicii noastre şi ne dau în acelaşi timp posibilitatea unei continue integrări în arta contemporană? În ce măsură credeţi că reprezentanţii celei mai tinere generaţii de compozitori români au depăşit limitele unor experimentări în sine atingînd fie zonele artei majore fie domenii ce depăşesc înţelesul actual al categoriilor artistice?

3. În ce măsură credeţi că cele mai noi dintre creaţiile româneşti sînt profund ancorate în contemporaneitatea ţării noastre, reflectă trăsăturile distincte ale spiritualităţii româneşti?

4. Credeţi că noile creaţii româneşti satisfac exigenţele şi realizează opera de educare a publicului?

5. Cum apreciaţi raporturile dintre creaţia muzicală şi critica muzicală? În ce măsură cercetarea muzicologică abordează probleme esenţiale ale vieţii noastre muzicale?

6. Ce măsuri organizatorice propuneţi pentru o mai bună difuzare a creaţiei muzicale româneşti, pentru o mai adîncă cunoaştere a acestor lucrări în ţară şi peste hotare?

SABIN DRAGOI

La această interesantă anchetă despre drumurile muzicii româneşti nu-mi rămîne decît să repet cuvintele şi gîndurile pe care le-am rostit adeseori despre creaţia folclorică ca bază a muzicii româneşti.

Istoria artei din ultimele decenii ne dovedeşte fără putinţă de tăgadă că nu ne putem încadra în circuitul valorilor internaţionale decît creînd o muzică românească, iar muzica românească în afara creaţiei folclorice nu a existat şi nu va exista niciodată. Tocmai de aceea ni se pare necesar ca în aceste anchete în care în special tinerii compozitori vorbesc cu atîta vehemenţă despre însuşirea ultimelor cuceriri ale tehnicii componistice, să amintesc cîteva adevăruri despre frumuseţile folclorice şi rezonanţele lor în creaţia noastră muzicală.

Veritabilă expresie muzicală a sufletului românesc, găsindu-se păstrată în cea mai genuină formă, în însăşi muzica poporului nostru, creaţia folclorică are toate calităţile de a putea fi utilizată în chip cu totul deosebit în muzica de gen superior. Noi românii putem fi mîndri că avem o bază solidă, cu adînci rădăcini în tradiţie, pe care se poate înălţa sigur clădirea măreaţă a muzicii noastre naţional-culte. În cercetările mele îndelungate am ajuns la constatarea unităţii muzicii româneşti, unitate pe care n-a putut-o slăbi milenara penetraţie şi stăpînire străină.

Valoarea muzicii noastre nu constă în exotismul, în parfumul ei oriental de durată trecătoare cum o cred unii care au trecut plimbăreţi pe lîngă muzica noastră. Valoarea şi originalitatea muzicii noastre eu o văd în legătura continuă şi unitară păstrată în decursul veacurilor cu muzica popoarelor latine, avînd aceiaşi rădăcină pe care nici despărţirea religioasă de acum o mie de ani şi nici infiltraţiile străine nu ne-au putut diferenţia. Observaţia aceasta a făcut-o şi savantul profesor Amedée de la Schola Cantorum din Paris, răsfoind colecţia de 303 colinde pe care le-am adunat din regiuni cu un bogat şi original folclor românesc.

Cu toate variatele forme regionale, folclorul românesc este în esenţa lui unitar pe întreg cuprinsul patriei noastre. Genurile, ca mod istoric de structurare a creaţiei artistice, au în folclorul românesc, rolul şi semnificaţia lor bine definită. „Creaţia populară este finalmente socială. Creatorul popular, deseori o figură identificată şi preţuită de obşte, se identifică cu societatea din care face parte, este exponentul ei artistic. Cîntecul nu devine popular decît după ce a fost acceptat de obşte; şi el nu este acceptat decît dacă exprimă ideile şi năzuinţele acesteia, dacă este creat în limbajul larg răspîndit. Membrii obştei consideră cîntecele ca fiind ale lor proprii şi le supun

organic unui proces de neîncetată șlefuire. Creațiile populare se caracterizează printr-o profundă legătură cu tradiția din care se dezvoltă firesc prin continua prelucrare anonimă. În folclor creațiile vechi, tradiționale, trăiesc alături de creațiile noi de care sînt strîns legate prin structura lor și prin prilejurile de manifestare. Trecerea de la vechi la nou se face într-un proces de durată, de continuă cizelare, iar calitatea nouă apare în urma numeroaselor acumulări cantitative". Graiul muzical românesc nu se rezumă la întrebuințarea cîtorva intonații, formule și caracteristici de suprafață, a căror existență exclusivă duce la monotonie, uniformitate, la o modă vremelnică sortită să se epuizeze și să obosească. Adîncul substanței folclorice ni se relevă numai printr-o cunoaștere complexă, în tot ce îl reprezintă pe regiuni și epoci, în tot ce înseamnă intimitatea actului de creație, evoluție și transformare, viața și istoria cîntecului, rostul său în diferite împrejurări social-economice și politice pe care le reflectă. Numai prin disecarea amănunțită, prin culegerea directă a cîntecului din mediul de viață în care apare se pot descoperi tainele cele mai ascunse ale acestuia. Numai astfel poate fi însușită varietatea de particularități subtile care permite crearea unor opere muzicale de profunzimea și limpezimea acelora create de Eminescu, Coșbuc, Sadoveanu, Luchian sau Tonitza.

Ași sublinia puterea generatoare a cîntecului popular, modul în care se poate desface în celule, la rîndul lor pline de noi posibilități creatoare. Există melodii populare prototipuri, dar important este aspectul permanentei lor vieți, schimbării lor incontinui, chiar pînă la nașterea altor melodii. Cîntecul popular trece printr-o evoluție abia vizibilă, asemenea arătătorului de ore al ceasornicului, dar el trăiește mereu. Trunchiul arborelui genealogic îl reprezintă cîntecele legate de diferite obiceiuri, bocete, cîntecul de nuntă. Unde se oprește calculul rațiunii, acolo începe tatonarea antenelor sufletești, inspirația care ghicește și descoperă adevărul. Eu de pildă ador colindele fiindcă le cunosc și le trăiesc intens, colinda este mărturia multimilenară a unei culturi străvechi, a cărei conservare o datorăm înzestratului nostru țăran. Colinda are o valoare documentar-istorică etnică, literar-muzicală, și de caracterizare psihologică. Bogatele potențe lirico-dramatice ale colindelor m-au ajutat să ilustrez iluminarea lui Ion Nebunul din opera „Năpasta" după I. L. Caragiale, să realizez cîntecele de slavă din oratoriul „Constantin Brîncoveanu", să simbolizeze credința, strădania și martiriul lui „Horia" din opera cu același nume. „Deși în cîntecul vocal nu avem o armonie, o polifonie populară propriu-zisă, ale cărei legi să le descoperim spre a o putea duce mai departe, cîntecul nostru popular poartă într-însul în stare latentă armonia. Formele incipiente de polifonie pe care le-am întîlnit în ison, în cîntecul de cimpoi, de interpretarea la fluiere gemănate, în cîntarea vocală antifonică prin atacarea melodiei de către un grup înainte de a fi sfîrșit celălalt, precum și exemplele clasicilor noștri ca Musicescu, Kiriac, Dima, Vidu, Cucu, preocupați de armonizarea cîntecului popular și adînc cunoscători ai acestuia constituie un prețios îndreptar. Teoria după care folclor autentic nu se găsește decît la sate a fost definitiv părăsită; astăzi cercetăm fără nici o prejudecată puristă folclorul satelor și al orașelor, al marilor șantiere, fabrici, uzine, al tineretului, ostașilor.

Ideia de specific național a fost mereu prezentă în munca creatoare a compozitorilor noștri, de la primele manifestări ale personalităților artistice. O putem remarca la horele lui G. Stephănescu, corurile lui G. Dima sau piesele pentru pian ale lui I. Mureșanu. Apoi au urmat excepționalele exemple de muzică românească pe care le constituie corurile lui G. Musicescu, I. Vidu și D. Gh. Kiriac. Cred că a doua etapă importantă în afirmarea specificului național în muzica noastră o constituie George Enescu. Nu este vorba doar de lucrările sale, care pe plan mondial ne dau prilej de justificată mîndrie ci și de îndrumările oferite celorlalți compozitori din prima parte a secolului XX. Căci peisajul muzicii românești de la începutul veacului era foarte divers. Multă vreme unii creatori vor ocoli — poate și datorită formării lor la școlile importante din apusul Europei, reflectînd impresionismul francez sau simfonismul german al lui Brahms și Strauss — sîmburele generator al muzicii noastre populare. Din această cauză, rolul lui G. Enescu în determinarea unei muzici cu orientare manifestată spre muzica populară este deosebit de important. Preocupările în privința specificului național deveniseră atît de importante în primele decenii ale secolului încît ancheta întreprinsă de George Breazul în paginile revistei „Muzica" din decembrie 1921 ne apare de o elocventă justificare. Alături de alți compozitori ca Al. Zirra și C. Brăiloiu, am răspuns și eu acelei anchete. Articolul meu apărut atunci, sprijinind ideea specificului național în muzica noastră, a fost considerat drept un adevărat „Manifest". Dezgropată și scoasă la lumină — spuneam atunci — această muzică oglindește gîndirea, moravurile și obiceiurile poporului, e aptă la orice dezvoltare și pentru orice formă.

„Deși comoara noastră folclorică se bazează în mare parte pe moduri, de la începutul carierii m-am ferit în armonizare de purism, exclusivism, care mi-ar fi limitat bagajul armonic. Astfel, pe lîngă armonii modale m-am folosit în egală măsură și de armoniile muzicii universale, culte, întrebuințînd acorduri alterate, cromatisme, ori de cîte ori mi s-au părut potrivite melodiei alese.

Cu toate că muzica contemporană experimentală și-a făcut loc în țara noastră, nu se poate spune că tinerii și mai vîrstnicii compozitori n-ar apela la bogăția, frumusețea și varietatea folclorului nostru muzical, inspirîndu-se din parfumul, din esența ce emană din el, fiecare în felul său. De altfel, am mai spus-o, nici folclorul muzical nu stă pe loc. El merge alături de viață, cum se întîmplă de secole, reflectînd întotdeauna actualitatea.

Nu pot dori tinerilor muzicieni români decît să știe să înțeleagă comorile de frumusețe ascunse în valorile folclorului în plină evoluție.

ADA BRUMARU

1. Mi-aș permite să afirm că muzica românească este astăzi, în confruntarea ei cu valorile mondiale ale artei muzicale, reprezentativă, *înțelegînd prin aceasta că școala românească, cu toată diversitatea de tendințe care se manifestă în creație,* reprezintă o realitate efectivă, care contează în arta anilor pe care îi trăim. *Contează chiar dacă nu este încă suficient cunoscută peste hotare.*

Firește că există lucrări mai realizate, care ne oferă bucurii artistice definitive și ar putea întruni mai multe voturi din partea noastră, — cei cărora ne place să credem că intuim adevărurile de artă — și ale publicului, mai mult sau mai puțin larg. Cu toate precauțiile necesare în asemenea caz, căci omul e om chiar dacă e artist (sau tocmai fiindcă e artist) și deci susceptibil, înșir aici într-o ordine, pur întîmplătoare, cîteva compoziții care mi-au plăcut în mod deosebit: Simfonia I și opera radiofonică „Jertfirea Ifigeniei" de Pascal Bentoiu, „Coloana fără sfîrșit" și „Poarta sărutului" de Tiberiu Olah, „Scenele nocturne" și „Treptele tăcerii" de Vieru, Cvintetul de Ludovic Feldmann pe versuri de Mariana Dumitrescu (de altfel toate liedurile lui Mihail Jora pe versurile poetei) „Vis cosmic" de Teodor Grigoriu, „Ritualul" de Myriam Marbé, „Simfonia pe teme bizantine" și „Mariana Pineda" de Doru Popovici, „Sonata pentru vioară și violă" de Wilhelm Berger. Trebuie să spun că și pe mine mă nemulțumește înșiruirea de mai sus, deși cred că în această nemulțumire e și ceva bun: multe, foarte multe lucrări au calități indiscutabile, de inventivitate, inteligență, autoritate profesională, sînt concepute cu nobilă trudă și chiar cu sensibilitate. E vorba cîte o dată de o sensibilitate „pur muzicală", față de muzică în funcția ei de domeniu sonor și nu de afectivitate, care cuprinde o sferă mult mai largă. Această noțiune de sensibilitate pur muzicală mi se pare a merita toată atenția noastră.

2. — 3. Cum continuarea tradiției nu înseamnă repetare ci dezvoltare, înnoire, întrebarea foarte precisă și totodată foarte generală, nu poate căpăta decît un răspuns asemănător. Desigur că majoritatea lucrărilor pe care le aplaudăm în sălile de concerte (înțelegînd prin aceasta nu gestul tradițional ci dispoziția noastră favorabilă lor) se integrează unui filon de tradiție. Multe prelungesc în mod evident tradiția lui Enescu, a cărui creație ne demonstrează în mod uluitor, cum un mare artist poate aduce prin el însuși o cultură dintr-un stadiu mediu de dezvoltare, în plină actualitate a problemelor vieții artistice. La altele tradiția înseamnă „spiritul românesc" nu strict acela al muzicii românești, *ci o anume atitudine creatoare, o anume receptivitate față de realitatea exterioară și interioară omului, care este proprie gîndirii românești. Mărturisesc că de multe ori această legătură cu tradiția este atît de subtilă încît pare că nu există și iarăși că în unele cazuri am convingerea că într-adevăr nu există. Sau poate că nu sîntem în stare s-o percepem? Fapt este că anume erori, petrecute periodic în dezvoltarea istoriei artelor, ne povățuiesc să ne străduim a înțelege ceea ce ne pare încă obscur, să întîmpinăm cu generozitate pe artiștii care e posibil ca, pe undeva, să fie totuși generoși cu noi atunci cînd ne obligă să ne ascuțim mintea și să ne încordăm atenția într-un efort voluntar.*

Faptul că cineva spunea despre o lucrare, foarte bine făcută într-o manieră, n-aș spune experimentală, ci mai curînd foarte actuală din punctul de vedere al structurii ei, că ar putea-o considera ca opera „unui anonim al veacului XX" nu trebuie să ne zdruncine din temelii. Cîte minunate tablouri de „anonimi", dintr-o anume perioadă, admirăm în muzeele lumii! Iar muzica preclasică ne oferă astfel de asemănări între mulți autori pe care nu ne putem permite să-i disprețuim. E drept clasicismul și mai ales romantismul ne-au obișnuit cu tumultul individualităților. Șocul de contrast era de prevăzut! Lucrurile sînt atît de delicate încît nu cred în posibilitatea de a le lămuri încercînd să definim valorile într-o formulă care să cuprindă, bine așezate la un loc noțiunile „tradiție, accesibilitate, umanism". Cîte opere, în bună regulă cu tradiția sau cu accesibilitatea, n-au nici o legătură cu umanismul! Sau invers, calitatea umanismului exprimat muzical în opera „Oedip" de pildă, nu se revelă dintr-odată aceluia care oftează la suferințele Luciei sau ale lui Canio (toată stima pentru Donizzetti și Leoncavallo). Firește, nimeni nu dorește un „Salon al refuzaților" în care să strălucească superbe capodoperele ce vor fi recunoscute mîine. Dar în același timp, ceea ce ne indispune adesea, este acel „lucrarea nu mă mai reprezintă", al unora dintre compozitorii foarte tineri. Pe de o parte trebuie să ne repetăm mereu adevărul, foarte banal că toate noutățile, chiar acelea excesive, se învechesc odată cu trecerea timpului; iar unele dintre ele pot fi vechi de cînd apar!

Pe de altă parte, creația artiștilor autentici ne demonstrează în genere o desfășurare armonioasă (chiar în contraste mari) de la primele opere pînă la cele din urmă. Fiindcă eram la pictură, să ne gîndim la Van Gogh pentru care sînt reprezentative și pînzele întunecate din Borinage, care vin direct din tradiția picturii neerlandeze și acelea incandescente din Arles sau Auvers sur l'Oise, după ce mijloacele de expresie ale pictorului suferiseră o transformare radicală. În muzică lucrurile stau la fel: pentru Enescu sînt reprezentative și Rapsodiile și Simfonia de cameră. Pentru Stravinski și „Sâcre" și Elegia la moartea lui Dylan Thomas. Din fericire pentru majoritatea compozitorilor din generația care are în jurul a 40 de ani, primele lucrări se pot bucura de stima noastră într-o măsură demnă de realizările lor cele mai recente.

4. Educarea publicului este o chestiune specială, care merită o discuție specială: este un proces și ca atare, creația contemporană devine o etapă firească în desfășurarea acestui proces. Am o îndelungă experiență în acest domeniu și de aceea am rezerve în a formula, în

acest cadru, un răspuns complet. Aș spune numai că procesul acesta începe din școală... și spunînd aceasta mi se pare că am formulat o parte importantă a răspunsului. Sigur că muzica clasică este aceea pe care ne întemeiem cel mai sigur stîlpii de beton ai construcției noastre educative.

Dar am rămas plăcut impresionată de faptul că la Casa Pionierilor din Varșovia exercițiile și numerele de balet erau concepute pe muzică de Mozart, Chopin și... autori contemporani polonezi, o muzică nouă în toată legea. *Mi s-a explicat că este bine ca acești copii să se deprindă a recepționa firesc intervalele și armoniile muzicii de astăzi. Dar aceasta privește viitorul posibil. Cînd vorbim strict despre rolul educativ al creației contemporane cred că trebuie să ne referim la un public deja educat. Muzica nouă se asimilează firesc după un contact îndelung cu operele compozitorilor de cel puțin patru veacuri încoace, contact în care etapele au fost parcurse și s-au tasat în conștiința melomanului. Putem numi educație cetățenească îmbogățirea personalității și a culturii omului care construiește socialismul. Dar cred că lucrări noi pot fi acceptate și așa, deodată, fără nici un fel de educație muzicală, prin ceea ce ele trezesc ca „senzații sonore în receptivitatea proaspătă a unui auditor dispus să le asculte fără prejudecățile create de educația lui anterioară. Dar oare le percepe el ca muzică? Tocmai el care nu știe nimic despre muzică? Oricum, în ascultarea muzicii noi, este limpede că cel mai dificil public este acela alcătuit din melomanii opriți la jumătatea drumului, adică pe la sfîrșitul secolului trecut.*

5—6. Despre critică și muzicologie foarte puține, fiindcă mă preocupă încercarea de a spune cîndva mai mult. Deocamdată cred că ar fi onest să constatăm că această profesiune, în stadiul ei pur, *nu există și nu este practicată de nimeni în țara noastră. Dacă vreți să recurgem la cel mai prozaic argument atunci vom spune că nu este profesiune decît aceea din care se poate trăi. Ori toți criticii și muzicologii noștri, scriu în timpul liber, unii cu mai multă, alții cu mai puțină dăruire, unii cu mai multă, alții cu mai puțină competență, unii cu mai multă încredere în ei și în rosturile meseriei lor, alții cu mai puțină. Ceea ce este sigur este că nimeni nu poate fi mulțumit: nici noi „condeierii" (termenul nu-mi aparține) nici artiștii despre care ne permitem să vorbim sau să nu vorbim. Despre o creștere profesională nu se poate vorbi decît atunci cînd omul este pus în situația de a lucra consecvent meseria pe care și-a ales-o și de a se putea demonstra capabil să rezolve situații ușoare și dificile. Un nume și o autoritate în critică nu se poate forma decît printr-o permanentă prezență publicistică, într-o publicație care are respect pentru cuvîntul și atitudinea colaboratorilor săi. Și în orice caz, într-o publicație de artă sau măcar într-o rubrică definită ca atare. Mai puțin decît scriitorul și chiar decît compozitorul, criticul are puterea de a umple pagini pentru sertarul personal sau pentru o posteritate care sigur nu va avea nevoie de el în stadiu de manuscris. Producția sa este de cele mai multe ori de strictă actualitate sau în orice caz astfel de articole ar fi necesare vieții noastre muzicale. Dar publicațiile nu sînt, criticii zice-se că n-ar fi nici ei, sau dacă sînt apar sporadic astfel încît nu se pot forma opinii ferme despre ei (decît cele proaste), după cum fermitatea lor, eventuală, nu poate fi constatată. Deci un cerc în care ne învîrtim, ne învîrtim, mereu nemulțumiți unii de alții... Cunosc critici oneşti nemulțumiți de irosirea lor, de nerealizarea lor. Aș vrea să cunosc un compozitor auto-critic.*

În legătură cu răspîndirea muzicii românești peste hotare au fost enunțate în ancheta dumneavoastră foarte multe idei bune care, dacă ar fi măcar în parte în atenția celor cu posibilități ne-am putea bucura cred într-un viitor mai apropiat sau mai depărtat de rezultatul pe care cu toții îl dorim.

JODAL GABOR

Nu mi se pare tocmai ușor de a da un răspuns categoric, precis delimitat, la întrebarea pusă, deoarece calificativul cel mai „reprezentativ" poate fi înțeles în mai multe feluri, interpretat în mod subiectiv de acela ce își spune părerea despre o lucrare artistică (de data asta compoziție muzicală). Pe lîngă stima deosebită ce o am pentru generația mai vîrstnică (Jora, Negrea, Ciortea, Vancea), să mi se permită a mă referi — bineînțeles fără a le delimita și ierarhiza — la unele compoziții pe care eu le consider valoroase și reprezentative pentru ultimii 6—8 ani în creația românească: „Variațiuni simfonice" de Ludovic Feldman, „Concertul pentru orchestră" și „Concertul pentru vioară" ale lui Wilhelm Berger, „Simfonia" lui Pascal Bentoiu, „Concertul pentru cello" și „Scenele nocturne" ale lui Anatol Vieru, „Madrigalele" și „Coloana infinită" a lui Tiberiu Olah, „Corurile" lui Sigismund Toduță, „Concertul pentru pian" și „Simetrii" de Cornel Țăranu, „Arcade" de Aurel Stroe etc.

Deși putem constata faptul că muzica românească de azi — atît în ce privește spiritul, cît și în ceea ce privește folosirea mijloacelor tehnice muzicale exterioare — se integrează în mare la un nivel înalt în arta contemporană, este incontestabil și faptul că tradiția noastră muzicală bazîndu-se pe folclorul nostru bogat și variat, se manifestă mereu în creația tuturor generațiilor de compozitori.

În ceea ce privește experimentul muzical, trebuie accentuat că acesta va exista întotdeauna, atît la compozitorii tineri, cît și la cei mai vîrstnici; el va fi reluat chiar și după atingerea unor zone ale artei majore.

După cum se știe, muzica românească contemporană trezește un viu interes în străinătate, prin trăsăturile sale proprii în ceea ce privește sensibilitatea materialului sonor, a coloritului sau ritmicii.

În ceea ce privește raportul dintre public și noua creație românească, aceasta este o problemă destul de complicată, deoarece componența publicului este eterogenă, pregătirea sa muzicală făcîndu-l să reacționeze în mod diferit la contactul cu muzica contemporană în general.

Este adevărat că pe de o parte publicul trebuie încet și treptat edu-

cat în vederea înțelegerii și acceptării inovațiilor muzicale, dar tot atît de întemeiată și de adevărată — pe de altă parte — este pretenția sa ca să i se ofere o muzică bună, capabilă să-i asigure delectarea estetică. Ca să nu mai insist, problema fiind suficient de mult dezbătută de specialiștii noștri, și pornind de la situația existentă, de fapt ar fi de dorit ca prin inițiative reciproce de acomodare artistică, să se depășească stadiul actual și să se ajungă la o apropiere mult mai eficientă între acești doi factori (public în sensul larg al cuvîntului și creația contemporană românească), momentan destul de îndepărtați unul de celălalt.

Deși conexiunea dintre creația muzicală și critica muzicală arată în prezent o îmbunătățire simțitoare, mai sînt dese cazuri, cînd critica noastră comentează superficial manifestările muzicale și nu apreciază la justa lor valoare compozițiile. În schimb, este cert că muzicologia noastră se atașează ferm creației românești, pe tărîmul ei am și înregistrat rezultate numeroase și foarte meritorii.

Trebuie să mărturisim faptul că realizările școlii muzicale românești nu sînt suficient de cunoscute nici în străinătate, și chiar nici în țară. Această situație ar putea fi remediată prin difuzarea mai pronunțată, mai complexă a creației românești peste hotare, prin includerea mai frecventă a lucrărilor românești valoroase în programele pe care interpreții noștri le susțin în străinătate, prin conferințe muzicologice etc.

În fine, trebuie să mă refer la o situație ce persistă încă, și anume că, în general lucrările compozitorilor din provincie sînt destul de slab propagate în viața concertistică a țării (spre exemplu, nu sînt cunoscute uneori deloc de către publicul bucureștean), ne mai vorbind de faptul că lucrările lor (ale unora, bineînțeles) nu sînt analizate deloc, sau sînt analizate foarte sporadic în paginile revistei „Muzica". În mod concret, mă refer la execuția sau analiza acelor lucrări, care bineînțeles primesc avizul Uniunii Compozitorilor, în ceea ce privește valoarea lor artistică. Cred că nu exagerez cînd solicit, dacă nu lichidarea, măcar ameliorarea acestei situații, destul de descurajatoare pentru unii.

ALFRED HOFFMAN

1) Excepțional de interesanta dv. anchetă, se apropie, se pare, de punctul ei final. Era firesc, desigur, să citesc ce au răspuns mulți dintre colegii mei compozitori, muzicologi și critici pînă acum. Și mărturisesc că această lectură a fost, din multe puncte de vedere, stimulatorie pentru schimburi de păreri intense, chiar aprinse. Ce bine ar fi ca asemenea discuții de breaslă să aibă loc mai sistematic, pe viitor! Cred că este una din condițiile propășirii muzicii noastre, în ansamblul ei.

În ce privește enumerarea lucrărilor reprezentative, formularea întrebării pare cam naivă. În genere, mă feresc de asemenea „cataloage", inevitabil subiective și incomplete. Chiar în ce privește lucrările care ni se înfățișează la momentul audiției lor, ca excelente, trebuie să încercăm totdeauna să le supunem, în gînd, probei „distanțării" în timp. Ce dîră vor lăsa ele în dezvoltarea muzicii noastre după un an, doi, zece, ca să nu vorbesc de mai multe decenii? De aceea, mi se pare de multe ori — iertați-mă — copilăroasă, angoasa încercată de unii compozitori cînd se văd reprezentați în concerte de unele lucrări rămase puțin în urmă față de dezvoltarea lor de ultim moment. Chiar dacă îți iubești totdeauna mai pătimaș ultimul născut, nu-i poți renega sau socoti depășiți pe ceilalți prunci, mai ales dacă impulsul zămislirii lor a fost (— doamne, iartă-mă!) sincer. O lucrare bună se sprijină pe niște speteze mai puternice decît considerațiile asupra a ceea ce „se poartă" în momentul respectiv. De altfel, din experiența mea de ascultător (— nu mai spun de critic, căci se pare că bunii mei confrați compozitorii nu vor să cunoască asemenea vietuitoare —) sînt înclinat să afirm că tendința spre ineditul absolut este, în momentul de față, iluzorie. În materie de născociri sonore, greu este de găsit ceva nou. Poate că cel mai fertil ar fi ca fiecare creator în parte să se simtă oricînd consecvent cu propriul său limbaj, desigur veșnic înnoit în funcție de propriile sale cerințe interioare și de trierea informațiilor primite din afară, fără să-i pese dacă vecinul i-a luat-o, poate înainte în cursa spre culmile modernității.

De aceea, singurul criteriu după care aș putea numi unele lucrări reprezentative este acela că ele mi-au lăsat, pe deasupra diferențelor de limbaj, impresia împlinirii și că mi-au transmis o anumită vibrație convingătoare. Persist, cu orice risc, în ideea că între contactul cu o autentică operă de artă și lectura unui tratat științific trebuie să existe, chiar în zilele noastre, cînd arta își soarbe din știință multe inspirații, o diferență calitativă. Și mi se pare că dacă vom pierde complet din vedere acest criteriu, ne vom rătăci fără nădejdea de a mai regăsi vreodată drumul adevărat.

De aceea, scotocindu-mi memoria, voi numi, fără pretenție ca părerea mea să fie socotită „reprezentativă", cîteva lucrări ce m-au satisfăcut în mare măsură: liedurile maestrului Jora pe versuri de Mariana Dumitrescu, Scenele nocturne de Anatol Vieru pe texte de Garcia Lorca, lucrările lui Dan Constantinescu pentru Musica Nova (— iată un muzician de primă mînă, însă prea modest, maladie de altfel nu prea frecventă pe la noi —), Sonata pentru clarinet solo de Tiberiu Olah, Poemele lui Ludovic Feldman după Mariana Du-

mitrescu, Invenţiunile pentru clarinet şi pian de Ştefan Niculescu, Muzica pentru pian şi orchestră de Aurel Stroe, Ritual pentru setea pămîntului de Myriam Marbé etc. Voi numi apoi două lucrări ale căror virtuţi au fost luminate, pentru mine revelatoriu, de splendida interpretare a Filarmonicii din Cluj: Simfonia lui Pascal Bentoiu, Incantaţii (deşi mai vechi) de C. Ţăranu. Voi mai declara că iubesc sinceritatea cu care Doru Popovici, fie ce-o fi, îşi etalează lirismul cu care l-a dăruit buna mamă natura (— ca de pildă în admirabilul Omagiu lui Eminescu —), integritatea umană care răzbate din orice manifestare componistică a lui Wilhelm Berger, că preţuiesc subţirimea intelectuală a muzicii lui Theodor Grigoriu, că admir inventivitatea năstruşnică a lui Costin Miereanu, pentru că o intuiesc întemeiată pe o mobilitate lăuntrică autentică. Şi în fine, voi aminti cu plăcere că la Bienala din Zagreb de anul trecut am ascultat Cantata de Alexandru Hrisanide pe versuri de Mallarmé într-o cu totul altă tensiune lăuntrică decît multe uscături care răsunau în juru-i.

Şi cu aceasta, lista nu este, de bună seamă, terminată. Este doar o rapidă „secţiune transversală" prin realitatea noastră muzicală. Şi acum, ca într-un a-b-a, repet: să ne lăsăm de cataloage!" Cum să pui la catalog emoţia pe care ţi-a deşteptat-o graţia unui lied de Tudor Ciortea sau o colindă polifonizată de Sigismund Toduţă, alături de uimirea deşteptată de o impunătoare construcţie... ştiinţifico-fantastică?

2, 3. Mi se pare că răspunsul dat pînă acum se referă şi la aceste întrebări. În orice caz, tradiţia românească trebuie socotită cu o enormă arie de cuprindere: ea include pe Aman ca şi pe Ţuculescu, pe Grigorescu ca şi pe Brâncuşi. Ce înseamnă tradiţia enesciană — Rapsodiile sau Simfonia de cameră? Sau mai degrabă toate la un loc? Tradiţia nu este un fel de idol unic la care ne închinăm: fiecare mare artist, legat de cei dinainte şi privind spre viitor, este şi el însuşi, chiar în momentul actului creator, generator de tradiţie. Totul este să nu ni se pară că putem fi independenţi de tradiţie, că putem să nu ţinem seama de ce s-a făcut şi de ce se face în arta noastră. Dar asta, sînt convins că nici cei mai aprigi novatori n-au crezut-o sau au încetat să o mai creadă. Arta se zămisleşte prin schimbul neîncetat de valori spirituale, este un adevăr de care nu se mai îndoieşte nimeni, iar pămîntul pe care creşte o artă este impregnat şi de vibraţiile operei înaintaşilor. Calculatorii cei mai lucizi de arhitecturi sonore matematice îşi pierd firea şi sînt gata să lăcrimeze cînd, într-o excursie la munte, dau de o strachină frumoasă, de o lingură artistic cioplită, de o icoană pe sticlă. Severitatea lor se topeşte ca prin farmec şi — dat fiind că majoritatea sînt, la urma urmei, artişti — simt mai puternic emoţia decît poate cutare aranjor de melodioare populare cu iz idilic, pentru uzul cucoanelor. Putem deci să-i bănuim că au uitat unde s-au născut, că nu le pasă de tradiţie? Nu cred, mai ales că deobicei sînt oameni culţi, care au înglobat în cunoştinţele lor tot ce a dat mai de preţ cultura spirituală românească. Există însă o mare problemă. Miereanu citează adesea o frază a unui observator din afară care a spus că muzica contemporană românească are toate calităţile muzicii moderne, dar nu şi defectele. În adevăr, a existat o fază în care noutatea limbajului cucerit era echilibrată totdeauna de un ce personal, de un fond viguros pe care-l putem numi autohton, de rezonanţe ale acestui văzduh, ca să nu spunem ale acestui pămînt. Pare-mi-se că există totuşi riscul ca prin căutarea permanentă a înnoirii în elemente de limbaj, prin abstractizarea excesivă, această personalitate să se subţieze. Este o părere pe care o supun în toată umilitatea reflecţiei — şi acuzaţia de incompetenţă care este cel mai ieftin răspuns la asemenea sugerări nu mă sperie. Am mai auzit-o, la diverse intensităţi şi pe diverse tonuri. Din fericire, am unele amintiri care mă reconfortează. Anume că, stînd alături de unii colegi pe care-i stimez din toată inima, — compozitori moderni, — să urmărim desfăşurarea unui anumit festival de muzică contemporană, i-am văzut suferind şi plictisindu-se ca şi mine în faţa invaziei de lucrări infernal de asemănătoare, deosebindu-se doar prin frecvenţa şi ordinea folosirii aceloraşi formule. Reacţionam la fel cînd o străfulgerare de adevăr artistic străbătea, la răstimpuri, din această masă amorfă. Pînă la urmă cînd stai în fotoliul ascultătorului fie că eşti cel mai avizat mînuitor de noutăţi sonore sau simplu muzician obişnuit să asculte ce i se prezintă — să ştiţi că mare diferenţă de reacţii nu este. Cu condiţia să ascultăm împreună muzica... altuia. Deci, păstrarea personalităţii — şi e de dorit a acelei personalităţi pe care, la diverse etape de evoluţie ale muzicii româneşti, ascultătorii obiectivi din afară au simţit-o, mi se pare o problemă vitală. Hotărît lucru, această personalitate arată astăzi altfel decît ieri şi va arăta mîine altfel decît astăzi. Dar esenţa ei va avea totdeauna, în cazurile „reprezentative", ceva comun.

Aş mai dori să spun ceva şi despre experiment. Experimentăm acasă, în laborator, la şcoală (— ba chiar ar fi de dorit să se creeze un cîmp cît mai vast şi mai variat de experimentare sonoră —), putem experimenta în cenacluri şi supune discuţiei rezultatele noastre, dar în sala de concert ne prezentăm cu rezultate pe care le considerăm finite. Nu mi se pare propriu, cînd nu ne place o lucrare, să o numim experimentală. Este un termen de care s-a abuzat în chip supărător. Cînd un compozitor ni se prezintă cu muzica sa, înseamnă că el o socoteşte un experiment realizat, concretizat, şi trebuie să o judecăm ca atare.

4) Exigenţele publicului şi opera de educare a acestuia? Doamne, dar nu există un etalon unic în această materie, fiecare om este un univers. În aceeaşi sală de concert îi putem întîlni, eventual, şi pe Stockhausen şi pe un amator de romanţe. Care este publicul adevărat? Cei care s-au oprit cu pragul de cunoştinţe şi de dorinţe muzicale la Debussy sau chiar Bartók, n-au nici o exigenţă faţă de noua creaţie, pur şi simplu nu le pasă de ea, le este indiferentă, dacă nu îi sînt chiar ostili. Aici începe o mică dramă. La noi a crescut o generaţie extrem de interesantă şi fecundă de compozitori contemporani, care nu-şi dau însă seama în

suficientă măsură că, pentru ca muzica lor — și mă refer la cea bună — să fie receptată, trebuie să ia taurul de coarne, să iasă „în arenă", să înfrunte publicul acela neștiutor și chiar vrăjmaș și să ducă cu el convorbiri. „Mese rotunde" despre muzica modernă, — iată ce ne trebuie, cu cea mai mare urgență, la toate scările și nivelurile de înțelegere. Pe de altă parte, să se propage cît mai mult valorile clasice ale contemporaneității, cele care au ieșit, deja, victorioase, dintr-o primă confruntare cu timpul. Căci altminteri, cum să așteptăm de la amatorul de Vivaldi să sară direct la... John Cage?

Cît privește colegii noștri, profesioniștii, să nu facem greșala de a-i considera pe ei drept unicul public de luat în seamă, fiindcă vin întotdeauna la concertele de muzică modernă. Boulez spunea de curînd că se asfixiază în mijlocul aceleeași sute de inițiați și că preferă să fie fluierat de cei mulți. Este, cred, o reacție explicabilă. De altfel, ce vor face, în majoritatea cazurilor, colegii? Vor veni să te salute în pauză, sau chiar să te îmbrățișeze, dacă îți sînt prieteni, sincer încîntați că au ascultat muzica cuiva care le este drag; după care, avînd grijă ca pe figura lor să nu transpară nimic compromițător, se vor duce acasă și, admițînd că nu vor bîrfi, vor trage singuri, în intimitatea absolută a camerei lor de lucru și meditație, concluziile necesare. Este bine pentru ei, dar nu și pentru tine, biet compozitor care te simți eventual, în seara aceea, ca ars pe rug, și care ai dori să schimbi cu cineva o impresie sinceră, să-ți spună cineva adevărat dacă lucrarea ta i-a plăcut, sau l-a interesat, sau l-a intrigat, sau l-a indignat — și de ce? Acest lucru ar putea eventual să-l facă

5) Critica. Dar criticul este incompetent, inconsistent, inexistent, impertinent. El nu știe să cînte Tosca precum Callas, Appassionata precum Richter, n-a ținut cursuri la Darmstadt precum Stockhausen și nu dirijează muzică modernă cel puțin cît Boulez sau Bruno Maderna. Dar dragii mei colegi compozitori, asemenea făpturi miraculoase nu există! Vă rog să mă credeți că la noi în țară majoritatea oamenilor tineri care au îmbrățișat din vocație profesiunea de critici iubesc cu adevărat muzica și au urmărit și urmăresc să-i pătrundă, fiecare după posibilitățile lor, tainele multiple și în continuă evoluție. În ce mă privește, de pildă, am studiat pianul și de aceea mă simt mai familiar în lumea interpretării muzicale. În ce privește compoziția modernă, mă exprim totdeauna cu explicabila prudență a celui care a venit ceva mai tîrziu în vizită, dar care caută cu sinceritate să-i cunoască pe toți cei de față, chiar dacă nu le-a cercetat tuturor buletinele de identitate. Citind însă ce au scris în cadrul anchetei majoritatea colegilor compozitori, sînt înclinat să-mi pară rău că am zăbovit uneori ceasuri întregi căutînd cuvintele cele mai potrivite ca să fac cinste, în articolul meu de ziar, efortului lor creator, cîntărit așa cum m-am priceput. Mă rog, un compozitor scrie odată o lucrare bună și douăzeci de ani după aceia trebuie să fie trecut pe toate pomelnicele pentru acest succes în creație. Dar oare criticii pe care-i distrugeți dintr-un condei n-au scris și ei măcar odată ceva bun și competent? Îndoi-m-aș! Și nu mai uitați ceva: că dumneavoastră vă este poate total indiferent dacă anume cîntăreață știe sau nu să cînte Mozart, dacă un anume cor sună omogen, dacă pianistul de pe scenă știe ce-i acela legato. Eventual vă izbiți de aceste probleme în legătură cu interpretarea lucrărilor dumneavoastră. Dar pe critici se cuvine să-i intereseze și acestea, ei trebuie să fie competenți în toate, dar desigur că mai anevoie și mai tîrziu vor atinge competența dumneavoastră specifică în cele mai recente probleme de creație. Ei și-o formează, de altfel treptat, pe măsura contactului tot mai frecvent cu produsele componistice actuale.

Și mai întrebați-vă, dacă spațiul grafic ce li se atribuie le permite să adîncească totdeauna, măcar cît ar putea, cu slabele lor forțe, problemele de creație care vă interesează. Poate că prima cerință a criticii este crearea unei publicații în care să-și spună cît de viu, de argumentat și de răspicat cuvîntul asupra ansamblului problemelor muzicale. Nu numai dumneavoastră aveți dificultăți de difuzare, ci și criticii.

Există însă și o cerință reală, de fundamentală însemnătate. Criticii noștri ar trebui să fie sprijiniți să vie direct în contact cu cele mai arzătoare probleme ale creației contemporane. Să fie sistematic trimiși la festivalurile și cursurile de muzică modernă (— mai cedați-le locul și voi compozitorii, din cînd în cînd, și veți avea pe viitor cronici mai competente —), iar în țară să fie puși în prezența unor discuții autorizate, de înalt nivel profesional, despre problemele generale și cele speciale, — cu aplicație la creația curentă, — ale muzicii contemporane. Dumneavoastră, maeștrii muzicii noi, ieșiți din rezerva dumneavoastră superbă și consimțiți să discutați, vorba ceea „la drumul mare", creațiile colegilor din țară și din străinătate, ca să vedem și noi, incompetenții, cum se face critică, și nu numai cum se aduc felicitări protocolare, în pauză. Și atunci, relația dintre creație și critică, pe care o deplîngeți acum, se va schimba.

Toată această invocare patetică, nu trebuie să ne scuze de păcatele noastre — și mai cu seamă de tonul universal roz și dulcegos, de lipsa de criterii și de frica de a eșalona valorile. Dar să nu se uite că și publicațiile noastre trebuie să stimuleze opinia limpede și nu vorba bălmăjită pe hîrtie, răspunderea personală și nu grija de a nu supăra pe nimeni!

6) Aici nu mai e vorba numai de măsuri organizatorice, ci de un adevărat asalt, menit să dea noii muzici românești locul ce de mult i se cuvine. Compozitorii s-au preocupat îndelung de metodele cele mai fericite pentru găsirea unei soluții. Una din ele este și mobilizarea criticilor pentru propagarea noii noastre creații. Hotărît este că fiecare se simte legat de difuzarea ei cît mai largă — și personal m-am simțit adesea îndurerat cînd, aflîndu-mă în străinătate, am ascultat de multe ori muzică mai palidă și mai slabă decît a noastră, însă foarte abil difuzată. Este o situație din care, cu forțe unite și cu infinită bună credință, se va putea ieși nu chiar atît de greu.

Anchetă realizată de
IOSIF SAVA

Constantin Brăiloiu, personalitate complexă a culturii muzicale din veacul XX

de Emilia Comișel

De-alungul veacurilor, poporul român a dat culturii universale oameni de artă și de știință de mare valoare. Dintre aceștia face parte și Constantin Brăiloiu, personalitate marcantă a culturii noastre muzicale din prima jumătate a secolului XX. Timp de cinci decenii, Constantin Brăiloiu — de la a cărui moarte se împlinesc 10 ani, la 20 decembrie 1968, — a desfășurat o activitate prodigioasă și multilaterală, ca muzicolog, compozitor, pedagog și folclorist, bucurîndu-se de o deosebită autoritate în țară și peste hotare. În ultimii ani ai vieții, după o activitate fructuoasă dusă în țară, ocupă funcții de mare răspundere în centrele culturale vest-europene, ca director al Arhivei internaționale de Muzică populară dela Geneva — pe care o înființează, împreună cu profesorul etnolog Pittard — ca atașat la Departamentul de Etnologie de la Musée de l'Homme, conferențiar la Centrul național de Cercetări științifice din Paris și la Institutul de Muzicologie de pe lîngă Universitatea Sorbona, membru fondator al Cercului internațional de Etnomuzicologie de la Wégimont (Belgia).

De o inteligență sclipitoare, posedînd un vast bagaj de cunoștințe muzicale și generale, un fin spirit de observație a fenomenelor artistice în corelația lor dialectică și în dependență de viața culturală și socială, savantul român joacă un rol important în evoluția școlii muzicale naționale și, mai tîrziu, în dezvoltarea etnomuzicologiei românești și universale.

Rareori se întîlnesc în istoria muzicii personalități, a căror sensibilitate artistică să se îmbine atît de armonios cu rigurozitatea savantului, experiența artistică condiționînd și luminînd judecățile de valoare ale omului de știință.

Încă de la debutul său de compozitor în capitala Franței, din anii de studii, atrage atenția criticilor parizieni care îl apropie ca stil de Bartók și Ravel, calificîndu-l ca un „compozitor cu suflet de folclorist“ [1]; cu toate acestea, în anii de intensă pregătire pentru a deveni compozitor, trăise departe de țară (în Austria, Elveția și Franța), departe de creația muzicală a poporului său.

Lucrările sale de început sînt: *lieduri* pe versuri ale unor poeți francezi [2], *piese pentru pian* [3], *poeme* pentru voce, pian, vioară și violoncel [4], pentru voce și cvintet de coarde [5], la care se adaogă, după reîntoarcerea în țară, în urma contactului direct cu tezaurul muzical al poporului, *trei broșuri de cîntece populare* cu acompaniament de pian. Unele din acestea fac parte din colecția „istețului fin al lui Pepelea“, Anton Pann, intitulată *Spitalul amorului și cîntătorul dorului,* transcrise de I. Chirescu din notația psaltică în cea apuseană. Cîteva coruri armonizate pentru voci egale sau pentru voci mixte au la bază fie o tematică folclorică, fie una proprie. Este momentul cînd încearcă el să adapteze la pian, maniera de acompaniament a lăutarilor din mediul rural, așa zisele „țiituri“ de cobză și de țambal.

Ca muzicolog, istoric și critic muzical se remarcă printr-o profundă cunoaștere a vieții muzicale din vremea sa; animat de o puternică dragoste pentru țară desfășoară o muncă încordată și pasionată pentru realizarea visului comun: *dezvoltarea școlii muzicale naționale și impunerea ei pe plan european.* Împreună cu grupul compozitorilor progresiști convinși de posibilitatea regenerării și dezvoltării unei școli naționale românești prin resursele muzicii etnice, Brăiloiu inițiază unirea tuturor creatorilor într-o societate care „să strîngă sub același acoperiș toate activitățile muzicale și în jurul aceluiași gînd pe toți slujitorii muzicii“, cu scopul de „a păstra mereu vie legătura dintre sufletul celor mulți și al acelora ce îl tălmăcesc prin arta lor“. [6] În același timp, pentru a asigura „solidaritatea între toți cei legați prin artă, între trecut și prezent“, împreună cu George Enescu, D. G. Kiriac, Nona Otescu, D. Cuclin, M. Jora etc, Brăiloiu pune bazele Societății Compozitorilor Români, în anul 1920, al cărei teoretician, animator și secretar rămîne pînă în 1943.

Ideile sale înaintate despre școala românească și despre creația muzicală contemporană au fost concretizate în conferințe, programe de sală, cronici muzicale, broșuri, ca și în remarcabila prezentare a

cîtorva din compozitorii francezi contemporani, în volumul *patru muzicanți francezi — Fauré, Duparc, Debussy, Ravel.*[7] Tînărul muzician (avea atunci 27 de ani) milita pentru formarea unui „stil" și unei „estetici" naționale, pentru a căror înfăptuire o condiție *sine qua non* era „întoarcerea la melodia patriei" ; aceasta ar asigura, în același timp, originalitate a compozițiilor muzicale și legătura continuă cu poporul.

Dar inspirație din folclor nu înseamnă, pentru Brăiloiu, izolare de muzica apusului, ci dimpotrivă. În mod genial intuește el posibilitatea unei sinteze între „darurile" Europei muzicale și cultura muzicală națională, raportul dintre național și universal — ceeace va realiza de fapt George Enescu și, mai tîrziu, ceilalți compozitori români — care au știut să adapteze, în mod creator, tehnica europeană, tradiția simfonică europeană, mai ales, la tradiția națională (a muzicii populare și a celei culte).

Adept al muzicii franceze, el își formulează opinia despre orientarea care ar trebui dată tinerei școli naționale astfel : „Scriind, vorbind, punînd la cale concerte, m-am străduit, încă din 1915, să fac mai bine înțeleasă și mai mult iubită aci muzica franceză"[8]) El consideră că simfonismul german nu se potrivește cu sensibilitatea specifică românului : „România se hrănise pînă atunci cu prea multă muzică germană" care, mai ales „cea simfonică, nu ne îndruma spre mult dorita muzică cultă românească" ; deci : „să ne căutăm cărarea departe de mărețele Walhaluri, locașurile unor zei străini.[8]) Era necesară o muncă intensă, așa dar, pe de o parte, pentru promovarea compozițiilor românești prin concerte (dedicate uneori unui singur compozitor), prin tipărituri (în tipografia Societății) și, pe de altă parte, popularizarea susținută a realizărilor Europei apusene printre creatorii noștri (prin concerte de muzică franceză, germană, cehoslovacă etc), paralel cu impunerea școlii românești în centrele europene, prin conferințe, în țară și peste hotare, relații cu muzicanții altor țări, articole publicate în lexicoane etc. De altfel, integrarea școlii muzicale românești în universalitate era o coordonată a „spiritului timpului", pe care iată cum o explică muzicologul Brăiloiu : „Totuși, pe zi ce trece, precumpănește un dor de întoarnare spre noi înșine, teama de a rupe cele din urmă legături cu trecutul. Între străvechile amintiri pămîntene și darurile străinătății moderne parcă zărim, în sfîrșit, o putință de împăcare"[9] ; dar el nu desconsideră munca înaintașilor în acest domeniu, de aceia cere „solidaritatea între toți cei legați prin artă, între trecut și prezent".[10])

Personalitatea covîrșitoare a lui Brăiloiu se manifestă atît prin varietatea problemelor abordate cît și prin diversitatea domeniilor care îi reține atenția Convins că cercetarea și studierea muzicii populare constituie pentru compozitori una din cerințele fundamentale ale momentului istoric pe care îl trăiau, Brăiloiu se îndreaptă spre acest nou domeniu care devine, în curînd, preocuparea sa primordială, care îi oferă un bogat și original material pentru meditație și studiu și în care geniul său se relevă cu toate potențele. Este vorba acum de muzica populară din mediul rural, mai bine conservată, mai unitară și de valoare artistică și socială superioară celei orășenești.

Foarte repede, muzicianul își dă seama că importanța folclorului nu se rezumă la utilizarea lui în creația cultă ci, considerat în complexitatea sa ca un fapt de cultură, ca fenomen artistic-social, el trebuie să devină materialul de bază pentru cunoașterea vieții și istoriei poporului, pentru educația artistică a cetățeanului de mîine. Recunoaștem aici influența maestrului și prietenului său cel mai drag, D. G. Kiriac. Citățm cîteva din gîndurile sale, scrise în volumul omagial închinat acestuia, în capitolul *Omul și opera (1929)* : „Opera maestrului Kiriac nu este o mărturisire de sine, ci o faptă cetățenească... Prin scris el a vrut să ferească sufletul poporului de cotropire, într-o vreme cînd avîntul tuturor spre forme noi de viață și de cugetare, aduse de aiurea, amenința să-l înăbușe cu desăvîrșire..."

Totdeauna deschis către idei noi, Brăiloiu duce o bogată activitate de pedagog, ca profesor la Academia de muzică și artă dramatică, de Istoria muzicii și Estetică (între anii 1921—1943) și la Academia religioasă (între anii 1922—1935), unde îndeplinește și funcția de rector. Acum i se oferă prilejul să pregătească mai multe generații de tineri care îi vor continua idealul, cărora le face cunoscute, cu pasiune, numeroasele sale cunoștințe despre muzica europeană și cea românească, folosind o metodă modernă pe atunci, bazată pe o concepție istorică. Prelegerile sale erau urmărite cu mult interes, mai cu seamă că totdeauna se continuau cu ilustrații muzicale, cu greu procurate pe acele vremuri. Erau mult apreciate, de asemenea, opiniile sale despre valoarea și viabilitatea unor curente muzicale, despre evoluția genurilor și stilurilor muzicii culte vest-europene. Metoda sa de interpretare a fenomenului muzical, de încadrare a lui în epocă și în cultura poporului respectiv („Opera fiecărui artist poartă, pe de o parte, semnele timpului în care s-a născut, pe de alta, urmele unui trecut") dezvoltă interesul studenților și compozitorilor, le deschide orizonturi noi. În 1933, după repetate insistențe, introduce, în învățămîntul muzical superior, o nouă disciplină, Folclorul. Grație metodei sale progresiste de îmbinare a teoriei cu activitatea practică, fie în Arhiva de folclor a Societății Compozitorilor Români, fie prin antrenarea studenților în deplasările pe teren, reușește nu numai să aibă un curs frecventat, deși era facultativ, dar și să selecționeze viitoarele cadre competente de cercetători. Cea mai importantă activitate, prin care s-a afirmat pe plan mondial, este cea etnomuzicologică, inițial circumscrisă la culegerea, interpretarea și studiul folclorului țării sale, iar în ultima perioadă a vieții, extinsă la lucrări de folclor comparat, de importanță universală.

Realizările în acest domeniu, fundamentale pentru etnomuzicologia românească și mondială, pot fi expuse succint în cîteva date : înființarea Arhivei de folclor, în anul 1928, pe lîngă Societatea Compozitorilor Români, fără ajutorul statului (aceasta devine, în scurt timp, cea mai mare arhivă națională din lume) ; organizarea și sistematizarea documentelor sonore și informative-auxiliare, după o metodă proprie preluată ulterior de specialiștii mai multor țări

europene ; culegerea și înregistrarea — cu aparatele imperfecte ale timpului — a peste 8 000 de melodii populare autentice ; inițierea unei metode de cercetare (culegere, interpretare, transcriere muzicală) pe care o perfecționează în timpul anchetelor pe teren, în contactul direct cu realitatea (metodă publicată concomitent la București și la Paris, în anul 1931) ; publicarea unor colecții și studii de folclor de înaltă ținută științifică, unele din acestea din urmă fiind deschizătoare de drum prin tematică și metodă ; redactarea unei colecții, pe discuri, de folclor românesc autentic și apoi a *Marei colecții de muzică populară înregistrată,* românească și universală, sub egida Arhivei internaționale de muzică populară de la Geneva și a UNESCO (colecție însoțită de succinte și valoroase note explicative).

La un înalt nivel științific se situiază lucrările sale monografice, fie că tratează un gen folcloric (*Despre bocetul de la Drăguș* [11]) — model, nedepășit pînă acum, de analiză a unui gen), un element de expresie (*Versul popular românesc cîntat* [12]), sisteme ritmice specifice muzicii folclorice (*Le giusto-syllabique,* [13]) *Le rythme aksak* [14]), *Le rythme enfantin)* [15]) sau sisteme sonore arhaice (*Sur une mélodie russe* [16], *Un problème de tonalité — La métabole pentatonique).* [17]) În istoria etnomuzicologiei un loc important îl ocupă lucrarea teoretică intitulată *Folklore musical,* [18]) în care sintetizează, cu o claritate și conciziune admirabilă, problemele fundamentale ale folclorului muzical, analizînd întreaga literatură de specialitate. Remarcabilă este și lucrarea despre creația colectivă : *Réflexions sur la création musicale collective,* [19]) urmată de studiul apărut postum : *La vie antérieure.* [20]) Ultimul studiu de sociologie muzicală, *Viața muzicală a unui sat (Drăguș)* [21]) deschide largi perspective cercetării. Folosind o metodă și o tehnică nouă, el nu urmărește cunoașterea stilurilor și a genurilor sau aria lor de răspîndire (obiective cercetate într-o anchetă anterioară) ci *viața reală a acestora într-o colectivitate umană dată,* adică modul de comportare spirituală a unei unități sociale față de repertoriul muzical, metodă care, bine cunoscută și utilizată, ar ușura în mod substanțial munca cercetătorilor din alte domenii : etnografi, sociologi, muzicologi etc.

Concepția realistă în culegerea și studiul folclorului îl ferește pe Brăiloiu de exagerările estetice și subiectiviste ale unora din contemporanii săi, de teoriile idealiste ale școlilor apusene (Teoria bunurilor decăzute, a cercurilor culturale) El pornește totdeauna de la observarea creației folclorice, considerată document social-artistic, care trebuie studiat în dependență de realitatea socială care l-a generat, de mediul uman în care se desfășoară. Superioritatea lucrărilor sale de maturitate constă în faptul că nu se limitează la descrierea și caracterizarea genurilor și stilurilor ci caută să descopere esența fenomenelor, legitățile interne ale acestora, evoluția lor în timp și spațiu și, în ultimă instanță, compararea lor cu fenomene muzicale ale mai multor popoare.

Metoda comparată îi permite să stabilească aria largă de răspîndire a unor fenomene muzicale, stiluri și genuri și chiar universalitatea sau cvasi-universalitatea unor elemente de expresie, unor sisteme și legi de creație, pe care le explică prin identitatea naturii umane, prin „similitudinea legilor esențiale ale umanității... indiferent de rase și de continente".

În îndelungatele sale peregrinări prin țară, înfruntînd oboseala și lipsa de confort, singur sau însoțit de colaboratorii săi atît de entuziaști, distinsul muzician ia contact cu alte manifestări artistice ale poporului, cu minunatele comori artistice ale „creatorului rural" : ceramică, arhitectură, costume, etc. Alcătuește chiar o colecție de icoane pictate pe sticlă de meșterul arpășan Savu Moga. Cele cîteva aprecieri pe care le mărturisește cu ocazia expoziției deschisă în anul 1943, dovedesc aceiași dragoste pentru omul din popor, aceiași prețuire pe care o manifesta omul-artist, cu o temeinică informare, față de realizările omului simplu, deținător al unei civilizații și al unei arte multiseculare și, în același timp, aceeași concepție istorică în judecățile de valoare, în evaluările estetice. Citim din programul expoziției : „Alții mai pricepuți ne vor spune dacă, în adevăr, Savu Moga îi întrece pe toți... cît datorează el înaintașilor și cît îi datorează lui urmașii... ce însemnătate au, în estetica plastică, aceste pîlpîiri tîrzii ale marilor tradiții bizantine... și cîte mai avem de învățat de la dînșii".

Dar savantul român avea și alte preocupări, fie că este vorba de intenția de a creea, împreună cu Floria Capsali, o coregrafie cultă românească care să se bazeze pe dansul folcloric, fie de studiul problemelor de interpretare, pornind de la cunoașterea temeinică a cîntecului popular, sau de pasiunea pentru literatură. În ultimii ani ai vieții, el își exprimă atitudinea admirativă față de poetul preferat, Rainer Maria Rilke sau, adeseori, se întoarce la problemele de istoria muzicii pe care nu mai avusese răgazul să le comunice prin scris, folclorul cerîndu-i eforturi imense : zile și nopți de gîndire și de muncă perseverentă, după cum rezultă din unele scrisori trimise colaboratorilor și prietenilor din țară. Citățm dintr-o scrisoare adresată uneia din colaboratoarele sale preferate, prof. Tatiana Gălușcă, din care întrevedem rolul pe care l-a avut creația populară în viața sa și dragostea nețărmurită pentru făuritorul acestor comori spirituale : „Ascult mereu la radio cîntece populare românești și-mi vin miresmele pămîntului pe care aș vrea să-l sărut pînă în izvorul nesecat unde, însetat, m-am răcorit"...

Const. Brăiloiu „cel mai remarcabil cunoscător al folclorului românesc și unul din cei mai buni folcloriști ai Europei" — cum îl califică Bartók — „a cărui viață a fost un exemplu de neuitat de abnegație, simplitate și dezinteresare" — după aprecierea criticului francez, Emil Vuillermoz — reprezintă, prin realizările sale, o etapă importantă în evoluția gîndirii teoretice științifice românești. Înzestrat cu „geniul metodei" (André Schaeffner), cercetător neobosit care și-a închinat viața studiului, C. Brăiloiu a contribuit la fundamentarea și dezvoltarea etnomuzicologiei și a școlii naționale de compoziție.

Activitatea sa are și o semnificație larg umană, scopul etnomuzicologiei fiind, după părerea sa, „o mai strînsă apropiere și înțelegere a popoarelor".

Realizările științifice, metoda de cercetare și concepția sa înaintată despre folclor stau la baza cercetărilor contemporane din țara noastră și de peste

hotare. Etnomuzicologii români, cu unelte de lucru moderne, cu sprijin material net superior, continuă opera înaintaşului lor, Const. Brăiloiu.

Permiteţi-mi, înainte de a încheia aceste puţine cuvinte, să aduc un pios omagiu distinsului muzician, celui care mi-a călăuzit paşii în domeniul ştiinţei, în activitatea grea dar pasionantă, călăuzită de acelaş principiu : „Pasiunea pentru adevăr — calitatea fundamentală a folcloristului şi a oricărui om de ştiinţă".

---

[1]. Conf. André Schaeffner, *Bibliographie des travaux de Constantin Brăiloiu,* în „Revue de musicologie", vol. XLIII, iulie, 1959, Paris.

[2]. *Deux petits poèmes de Jean Moréas,* compuse în anul 1916 ; *Cinque romances,* compuse în anul 1914.

[3]. *Carillons des abeilles* (1911), *Trois danses* (1911—1913), *Cinque rondes à danser au soleil* (1913), *Ariettes printanières* (1913).

[4] *Trois poèmes arabes* (1913).

[5]. *Fünf Wiegenlieder* (compuse în 1915 şi publicate în 1915 la Bucureşti).

[6]. *Societatea Compozitorilor Români. 1920—1930* (Cuprinsul a fost întocmit de Const. Brăiloiu), p. 22.

[7] Apărut în „Fundaţiile pentru literatură şi artă", Bucureşti, 1935.

[8] *Patru muzicanţi francezi...,* op. cit., p. 5.

[9]. *Uniunea Compozitorilor Români...* op. cit. p. 22.

[10]. Idem, p. 23.

[11]. Extras din „Arhiva pentru Ştiinţa şi Reforma Socială", X, nr. 1—4, Bucureşti 1932.

[12]. *Le vers populaire roumain chanté,* extras din „Revue des études roumaines", II, Paris, 1954, p. 7—14.

[13]. Apărut în „Polyphonie", caetul 2, *Le rythme musical,* Paris, 1948, p. 26—57 ; ed. II-a cu titlul *Le giusto-syllabique. Un système rythmique populaire roumain,* în „Anuario musical", VII, Barcelona, 1952, p. 117—157.

[14]. în „Revue de Musicologie", décembre, Paris, 1951, p. 71—108, apoi extras, la Abbeville, 1952.

[15]. în „Colloques de Wégimont", I, Elsevier-Paris, 1954, p. 64—96, apoi extras, Elsevier-Paris-Bruxelles, 1956.

[16]. în „Musique russe", vol. II *Studii reunite de Pierre Soustchninsky, Paris, 1953 p. 319—391.*

[17]. în *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales, offerts à Paul-Marie Masson,* vol. I, Paris, 1945, p. 63—75.

[18] În „Musica aeterna", Zurich, 1949, apoi în *Encyclopédie de la musique,* ed. Fasquelle, Paris, 1958, p. 88—113.

[19]. în „Diogène" — revue internationale de sciences humaines — UNESCO, nr. 25, ian.-martie, Paris, 1959, p. 83—93

[20]. *Histoire de la musique, I, Des origines à Jean-Sébastien Bach, Encyclopédie de la pléiade,* Paris, 1960, p. 118—127.

Amintiri despre Brăiloiu

de Cella Delavrancea

În martie 1936, Clemens Kraus, marele şef de orchestră vienez, a dirijat la Bucureşti opera Fidelio de Beethoven.

Am fost poftită la masă la o prietenă, rudă cu Constantin Brăiloiu, şi care primea generos pe toţi muzicanţii, tineri necunoscuţi, sau celebrităţi, în trecere pe la noi. Eram aşezată lîngă Clemens Kraus. Povestea amintiri din copilăria lui, din Viena. Dintr-o dată, se întoarse spre mine şi-mi spuse : „Cînd eram de 12 ani, aveam un camarad român la liceu, un băiat mic de statură, cu ochi negri foarte mari şi gînditori. Era tare la limba latină şi atît de inteligent, încît uimea pe toţi profesorii... ce-o fi devenit ? I-am uitat numele, pentru că a părăsit şcoala după un an şi i-am pierdut urma". „Nu-l chema Brăiloiu ?" a întrebat gazda. „Da... da... Constantin Brăiloiu". „Iacătă-l".

Clemens Kraus s-a sculat de la masă. Cei doi copii de altădată s-au îmbrăţişat şi a urmat o lungă aducere aminte în limba germană.

Pe Constantin Brăiloiu l-am cunoscut în primăvara anului 1914, an de înfrigurare, de aşteptare, de nădejde. Mama îl poftise la noi. Liliacul era în floare. Grădina noastră era plină de ciorchini liliachii şi albi. A plecat cu un buchet mare în braţe, purtîndu-l ca un trofeu. Dragostea lui pentru tot ce era frumos, adică armonios în expresie, se întindea de la admiraţia pentru flori, la aprecierea unui cîine de rasă, de la un quartet de Mozart la o haină bine tăiată, de la un Choral de Bach la o poezie de Baudelaire. Mi-a fost apropiat sufleteşte ; eleganţa gesturilor, demnitatea cu care-şi ascundea timiditatea — care la el era o apărare împotriva vulgarităţii — flacăra energiei cînd îşi formula o opinie, exprimată totdeauna sintetic, ca un „hai-kai" japonez (poezie compusă dintr-un singur vers). Avea o predilecţie pentru arta Extremului Orient. Ne împrietenisem imediat şi în acei doi ani de neutralitate profilată pe angoasa războiului franco-german, care avea să avînte şi poporul nostru în luptă pentru întregirea

țării, ne refugiam în lecturi, muzică, plimbări, discuții. Cu sora mea, Margareta, se înțelegea cel mai bine și spunea despre dînsa „Este îngrozitor de deșteaptă". Îmi copiase din poeziile de dragoste ale lui Charles d'Orléans și ne minunam împreună de geniul lui Villon, de înrudirea inspirației lui cu imaginile din poezia populară română. Cîntam, împreună cu surorile mele, vechile cîntece franțuzești despre care el credea c-au fost aduse din Orient, de Cruciați. Acest Folclor i-a fost prima potecă care avea să-l ducă pînă în munții noștri, unde, cu o intuiție admirabilă, a desluşit și descurcat, de toate influențele orășenești străine, firul melodios autentic. Spiritul lui de observație era așa de just, că-i uitai vîrsta tinerească. Uneori îi spuneam „Cînd te-ai născut erai de 30 de ani". Tata îl iubea, îl tachina și îl poreclise „Monsieur Toto", discutînd cu el ca și cum ar fi discutat cu un bătrîn filozof. Sensibilitatea lui era excesivă, și pentru că era bolnăvicios, și pentru că firea lui îl apleca spre scepticism și melancolie.

O personalitate se afirmă în lucruri mărunte, tot atît de puternic ca și în evenimente importante. Pe atunci, se plimba însoțit de un setter alb ca laptele. Le ședea bine împreună, el, de statură mică, brun, slab, cu mîini frumoase făcute să răsfoiască pagini de Ceaslov, cîinele, cu păr lung, strălucitor, urechi clăpăuge și căldură febrilă în privire. Într-o zi a sosit la noi fără el, și lacrămi mari i s-au rotunjit pe gene. Cățeluşa fusese furată.

Mă gîndesc la glasul lui, la scrisul lui. Vocea blîndă scădea la sfîrșit de fraze, mersul era lent, ochii foarte mari scrutau pe deasupra, în depărtare, parcă așeza în spațiu pe cel cu care vorbea, îl dezarma de minciuni convenționale, îl judeca și uneori îl îndepărta de atenția lui pentru totdeauna, cu o duritate neașteptată, pentru că decepția îl smulsese dureros din obișnuita lui blîndețe. Slova lui aducea cu un desen ogival din arta gotică și exprima perfect spiritualitatea inteligenței lui, dar ultima literă cădea vertical, gonită parcă din rînd. Ritmul frazei era desigur cel al pulsației lui interioare, cu respirația scurtă, alegerea cuvintelor făcută cu grijă pentru a lumina ideea. Mai am de la el 15 aforisme despre Muzică — dialog între Magister și elev — scrise în limba franceză. Vă traduc una: „Nici o artă fără artificii", spune Elevul favorit, prin urmare simplicitatea ar fi un artificiu? Învățătorul răspunde: „Însă inspirația este o stare de nevinovăție".

Dinspre tată, era oltean. Așa se explică dîrzenia, răbdarea, fidelitatea cu care s-a dedicat muncii de cercetător al folclorului românesc. Acest om cu o sănătate șubredă, obișnuit cu o viață care-l apăra de șocurile anotimpurilor, n-a pregetat să uite tot confortul orășenesc și să rătăcească pe toate coclaurile unor sate de munte, în căruță, pe jos, mîncînd pe apucate, dormind oricum, hoinărind prin toate regiunile, ca să prindă pe cilindrii de ceară bocete de îngropăciune, strigări de nuntă și jocuri țărănești, adunînd astfel minunatele dovezi sonore care alcătuiesc azi cel mai bogat tezaur cu care se poate mîndri țara noastră și o luminoasă justificare a unității neamului nostru. Îmi spunea odată c-ar fi vrut să trăiască în Franța, în secolul al XIV-lea, într-un castel pe vîrf de munte, să audă șuierînd vîntul iarna, să privească în vale primăvara satul lui feudal, să asculte melodiile unui Trubadur, ca să-și limpezească melancolia de senior leneș și obosit. L-am întrerupt: „Te înșeli tu ai fi fost Trubadurul care sosea cu lira în spinare și cînta cîntec de dor și balade epice de vitejie ca să alunge urîtul unor tinere castelane care te ascultau, împodobind cu mărgăritare rochia Sfintei Fecioare. Dovada cea mai bună este activitatea ta de acum".

Rîsul lui a răsunat pietros și bătrînesc, și a deschis volumul de preludii și fugi de I. S. Bach pe care mi-l dăruise, rugîndu-mă să-i cînt una din fugile lui preferate, explicată de el cu subtilă pricepere. Venerația pe care o purta lui Bach pecetluiește pentru mine personalitatea prietenului meu, CONSTANTIN BRĂILOIU

Procesul de formare a conștiinței naționale oglindit în documente muzicale

de Cristian Ghenea

Binecunoscutul geograf al antichității, Strabon, descriindu-i pe contemporanii săi trăitori pe meleagurile noastre, afirma printre altele : *„geții vorbesc absolut aceeași limbă ca dacii"*. În numai cîteva rînduri mai jos folosește expresia : „poporul dacilor și al geților". Despre unitatea lor mai pomeneau și Dio Cassius, cel care povestește despre prezența dacilor la Roma, la curtea lui Caesar, Pompeius, Trogus etc.

Ulterior, dovezile se înmulțesc, consecutiv romanizării vechii Dacii și etnogenezei poporului român. Deși la începutul mileniului nostru, poporul român trăia în cîteva state feudale, ca și cel francez sau german de pildă, unitatea sa devine axiomatică, se discută ca atare în actele și documentele vremii.

Printre alții, poate fi citat demnitarul bizantin Kekaumenos (secolul XI e.n.), fost strateg al imperiului în locul Valahului Neculiță. În a sa „Strategia" el afirmă că valachii timpului său sînt aceiași cu dacii supuși de Traian, iar mai departe, că Decebal era socotit drept rege al Valachilor.

Această unitate recunoscută încă de pe atunci din punctul de vedere al limbii și originii comune, este însă întregită de unitatea de concepții și aspirații, cu toate că în condițiile relațiilor feudale, poporul român trăia în formațiuni statale diferite. Mai mult decît atît, coeziunea existentă în rîndul poporului român al acelor vremi, atrăgea și pe unii conlocuitori de alte naționalități. Este interesant în acest sens un act perugin datat la 14 noiembrie 1234. Actul vorbește de la sine, interpretările fiind cu totul de prisos. Astfel se afirmă existența unui popor, cel al Walatilor (grafia diecilor era încă confuză) care nu admiteau jurisdicția episcopiei cumanilor. Aceștia împreună cu alți ortodoxi din Transilvania, deci tot „walati", atrăgeau la ei pe numeroși teutoni și unguri. Împreună, toți, „alcătuind un singur popor", îl „nesocoteau pe episcopul Cumaniei".

În anul 1374, după cum reiese din două acte emanate de la Avignon, reședința papei Grigore al XI-lea, românii „Wlachones" sau „Wlachos" cereau preoți care să le cunoască limba (scientem eorum linguam) pentru a înțelege slujba religioasă.

Astfel de exemple pot continua. Aspirația spre unitate a fost permanentă. Faptul că au existat forme de împărțire administrativă în indiferent ce perioadă istorică nu a putut împiedica sau opri vreun moment măcar afirmarea identității de concepție, a modului de viață comun etc.

Această unitate de vederi, de concepții s-a tradus pe plan istoric prin încercări nenumărate de unificare. Pe de altă parte, același fapt a întreținut vie ideia unității și în acest sens există în cultura noastră dovezi permanente. Ele pot fi găsite în arta arhitectonică (cu toate elementele specifice locale), în folclorul literar, muzical sau al obiceiurilor, în literatura primelor veacuri de tipărituri, în toată activitatea social-culturală. Deși în multe părți există elemente locale precise, acestea nu fac decît să accentueze unitatea de vederi și de concepție.

În vehicularea ideilor, a folclorului, de pildă, Carpații nu au constituit niciodată o barieră. Vehicularea s-a produs ca urmare a logicei, a cerinței normale de unitate a întregului popor. Și faptele stau mărturie. În ceea ce privește muzica, indiferent de genul ei, dezvoltarea vieții muzicale românești trebuie privită „in toto", iar nu separat, regional.

Respectînd evenimentele social istorice, ce au generat viața muzicală în funcție de formele vieții feudale și pînă la dezvoltarea capitalismului se poate vorbi de elemente permanente ale aceleiași culturi pe întreg cuprinsul țării.

*
* *

„...epoca Renașterii, sub nici un raport n-a fost străină de noi" — afirma într-o lucrare marele nostru istoric Nicolae Iorga. În adevăr, în cele trei voevodate au existat forme tipice renascentiste înce-

pînd din cuatrocento și pînă în veacul XVII-lea la finele lui.

La „Schola palatii" a lui Alexandru cel Bun se practica filosofia, fapt pentru care respectivul filosof a fost răsplătit cu sate, dar s-a mai practicat și măestria cîntecelor. În același timp elevi din Baia, Suceava, Brașov, Sibiu plecau la Pavia, Roma, sau în Polonia spre a învăța științele liberale.

În același moment al veacului XV-lea la Caransebeș exista o Universitate a Cnezilor și nobililor români. Ori aceasta este pomenită la 1439. Dacă la Universitatea din Sibiu și Brașov, dacă la „Schola palatii" se discuta muzica în cea mai înaltă concepție posibilă a acelui timp, nu vedem de ce și la Caransebeș să nu fi existat o asemenea practică. Se poate discuta similitudinea din cauza unității de organizare a acestor instituții, din apus și pînă la noi. Muzica era una dintre materiile obligatorii pentru obținerea titlului de „Magister liberalium artium", titlu pe care, printre alții l-au avut și Miron Costin sau Matei Corvin.

La finele veacului XV, la începutul lui XVI, protopsaltul Eustatie de la Putna, crează colecțiile sale de cîntări. În manuscrisul din 1504—1511 figurează binecunoscuta „Stihire a Sfîntului Ioan cel Nou de la Suceava". În manuscrisul original, aceste cîntece au textul scris în slavonește. Manuscrisele circulau și un exemplar similar a ajuns nu după mulți ani la Bistrița Năsăudului unde stihirea a fost tradusă în limba română. Traducătorul sau copistul a utilizat forme lexicale specifice graiului moldovenesc — după cum relevă N. Drăganu. Prima însemnare a filologului clujan se referea la stihirea descoperită de el în „Manuscrisul liceului grăniceresc „G. Coșbuc". Aceasta era în 1922—23. Mai tîrziu cu șase ani, considera și posibilitatea existenței unui alt traducător a unui sas, cunoscător al limbii române.

Manuscrisul conținea cîteva cazanii, cîteva predici și o parte compactă alcătuită din psalmul 33 al lui David, Stihirea Sfîntului Ion cel Nou de la Suceava și un fragment din doxologia mare. Acest din urmă text este însă identic celui din codicele Sturzan de la paginile 218—221.

Demn de remarcat că toate textele (în afară de cîteva fraze de început) sînt în limba română. N. Drăganu considera momentul scrierii după filigrama hîrtiei și tipul de grafie între 1570—1651. Cîntarea Sfîntului Sucevean era în glasul al șaselea (mărire și acum glas 6 — Stihirea Sfîntului Ioan de la Suceava).

Alt manuscris ardelean similar, denumit „de la Ibașfalău" din 1576 este citat de către N. Cartojan. Și acolo apare tot în limba română aceiași cîntare moldovenească. Momentul istoric era departe de a indica relații bune politice. Ștefan cel Mare, Petru Rareș, au dus lupte cu regii Ungariei, cu unii voevozi transilvăneni. Rareș ca și tatăl său dorea să se vadă și el pe scaunul Ardealului. Cu toate acestea relațiile politice propriu-zise au contat mai puțin decît realitatea spirituală.

Contemporanul luminaților voevozi moldoveni era Matei Corvin. Ca la ori și ce curte feudală și la curtea sa se aflau cîntăreți, unii aduși din apusul Europei, alții autohtoni. De remarcat că în acel timp, la finele veacului XV-lea Corvin recomanda Romei pe Nicolae de „natione valahica" — cantor „ecclesiae Transilvaniae". Or acest cantor, atît de important nu era Nicolaus Olahus, ci alt român, care ca și domnitorul său era un practicant al artelor literale.

În timpul secolului XVI, Mihai Moldoveanul, rapsod considerat urmaș al lui Sebastian Tinodi pleacă din locurile sale natale, trecînd și prin Cotnar, ca să ajungă pînă departe în apus. Aceasta, după ce trece prin Transilvania și Ungaria, unde învățînd limba maghiară reușește să facă și texte. În fruntea unei poeme ample, el indică și melodia ce trebuie cîntată. Dar aceasta a rămas, după spusele muzicologului Toth Csomasz, încă necunoscută.

Pe de altă parte Hyeronimus Ostermayer, bine cunoscutul cronicar, diplomat și organist brașovean, vine la curtea bucureșteană la 1545. Este vorba de exemple bine cunoscute asupra cărora nu trebuie insistat mai mult. Ele au reprezentat o realitate absolută. În acele vremuri — chiar și în afara relațiilor politice, de multe ori nefavorabile, au existat în permanență cele culturale, legături ce au avut darul să sublinieze unitatea.

*

* *

Momentul Constantin Brîncoveanu, epoca brîncovenească, după cum o denumesc istoricii, a constituit o culme în istoria culturii feudale. Pe de altă parte, personalitatea domnitorului a fost și ea un factor important. El devenise un exemplu în multe laturi de activitate, un exponent al spiritualității românești, în răstimpul de la finele veacului XVII-lea, începutul veacului XVIII.

În acest moment apar lucrări tipărite la București, Buzău, Tîrgoviște, Snagov, Rîmnicul Vîlcii, care se răspîndesc în Moldova și Transilvania (Cazania lui Varlaam tipărită la Iași la 1643 cunoscuse o largă răspîndire în Transilvania cu cîteva decenii mai înainte). Acest lucru este considerat de Nicolae Iorga drept *„faptă de unitate culturală"*, prin care se întăreau interesele culturii românești din acel moment.

Iată deci unul dintre principalele motive pentru care Brîncoveanu a intrat încă din timpul vieții sale în conștiința românilor de pretutindeni. Astfel se explică faptul că în cadrul obiceiurilor de iarnă, în nordul Transilvaniei a apărut o reprezentație de teatru popular intitulată „Vierș la moartea lui Constantin".

Acest „vierș" este citat într-un manuscris de la finele veacului XVIII, începutul lui XIX-lea originar din zona Baia Mare. Tot în acel moment mai este cunoscut un manuscris cu „Al lui Brîncoveanu" — scris pînă în 1814 — probabil în comuna Sieu. Ulterior, Ion Mușlea și prof. Nicola au cules acest vers în regiunea minieră Cavnic în 1958. Ca ori și care reprezentare de teatru popular românesc și aceasta se bazează mai cu seamă pe părți cîntate decît pe dialoguri.

Prima melodie este aproape identică celei a colindului „O pricină minunată" — publicată de către Anton Pann în Cîntece de stea la pag. 93 fie că este vorba de transcrierea Pr. I. D. Petrescu publicată de N. Cartojan, fie de cea a lui Gh. Ciobanu în Anton Pann, Cîntece de lume (pag. 332).

Aceiași melodie o aflăm și într-un manuscris transilvănean din 1780 — care poartă și același titlu cu melodia culeasă de prof. I. Nicola — „Acest lucru prea minunat". Melodia înregistrată la Cavnic în 1958 nu prezintă deosebiri fundamentale față de Anton Pann — ci se menține pe linia melodică a colindelor românești, suferind unele mici modificări datorită trecerii timpului și a interinfluențelor locale.

Celelalte melodii ale piesei tradiționale prezintă unele aspecte pur locale. De menționat faptul că a fost interpretată și de muncitori de alte naționalități (slovaci, germani etc.), alături de românii localnici.

*
* *

Tipăriturile de la Rîmnicul-Vîlcii depășiseră de multe ori liziera Carpaților, mai cu seamă după 1700 cînd textele de cult ortodoxe erau cerute de către mulți preoți ardeleni. Unele dintre tipărituri nu conțineau numai texte pur religioase — ci se refereau și la alte probleme, chiar în limitele cărților de cult. În treacăt, trebuie pomenite așa-zisele falsuri de la Rîmnic, multele tipărituri ale lui Petru Papavici, cu gravuri foarte interesante care se găseau în marea majoritate a bisericilor transilvănene.

În cea de a doua parte a veacului XVIII încep să apară în multe lucrări ideile filosofice ale vremii. Acestea răzbat și în tipăriturile rîmnicene — adeseori. Binecunoscutul episcop Chesarie al Rîmnicului, om de mare cultură, nu a fost deloc departe de aceste cunoștințe. Concepția sa despre muzică este expusă în Predoslovia Psaltirii tipărite la 1779.

Chesarie al Rîmnicului era român probabil din familia Halepliu — despre care se cunosc o serie de date. De învățat, a învățat la dascălul Turnavitu, de la care, ca și de la alții, deprinde limba elină, dar și franceza, rusa și latina, al căror studiu era cu totul neobișnuit la vremea sa. Creindu-și o bază culturală — el capătă ranguri la mitropolia din București — unde stă vreo doisprezece ani, timp în care tipărește pe cheltuială proprie o cărticică. În 1773 Chesarie devine Vlădică de Rîmnic. Om cult, este cunoscut de contemporani și caracterizat de Sulzer ca un bun cunoscător al literaturii franceze și grecești, al filozofiei respective. Nu este deci de mirare că, în predoslovia Psaltirii — el pornește de la binecunoscutul concept pithagoreic — al legii obiective a armoniei care guvernează toate fenomenele vieții — încercînd să și formuleze o concepție proprie.

„Meșteșugul cîntărilor au fost nu numai în laudă la cei vechi ci și în mare socoteală, încît filozoful Pithagora zice cum că sufletul nostru ieste alcătuitu în trupu, după armonia muzichiei".

În acest context, termenul armonie are sens de consonanță și mai cu seamă de ceea ce denumea Dimitrie Cantemir „cîntare dulce după meșteșug tocmită" — sau după cum scria același în Minetul pe luna octombrie publicat de el la Rîmnic „Toate puterile sînt întinse în armonie, ca niște coarde" adică, în mod egal proporționat. Sensul este cel acordat de Platon — prin sinonimie termenului simfonia.

Urmînd sensul metafizic dat de pithagoreici-armonie sinonimă cu proporția, în lucrarea sa, Chesarie încearcă să dea o interpretare de relație muzicii, prin însăși structura ei.

„...auzul omenesc are mare pornire către armonia glasului care armonie ieste puternică a preface patimile omenești, schimbîndu-le în a lor mișcare".

Adept al „dogmei elinești" explică existența armoniei cosmice cu muzica — a cărei influență asupra oamenilor ar fi deadreptul gigantică dacă ar putea fi auzită. Nefiind auzită, oamenii își continuă activitatea independent de ea, dar nu și de muzică. Aceasta în afara faptului că poate schimba patimile omenești are și o valoare etică ea fiind cea care condiționează prin intermediul spiritului fie el divin, unitatea organismului viu. În ceea ce privește ordinea cosmică — armonia aștrilor, ea pare a fi fost preluată de la Aristot. În orice caz, Chezarie al Rîmniculuicunoscător al filozofiei pitagoreice afirmă cu fermitate relativ măcar la Pithagora și concepția sa:

„mă silesc a nu lepăda cu totul dogma mai suszisului filozof".

Temîndu-se să nu fie considerat eretic el precizează cu un rînd mai jos, că este vorba în mod exclusiv de muzică și nu altceva:

„Însă nu la ceea ce zice cum că sufletul ieste alcătuit ca din armonie, ci că sufletul are mare pornire și legătură cu armonia glasurilor".

Deci teoretizarea sa se referă exclusiv la sfera muzicală, fiind adept al teoriilor enunțate de către clasicii elini ai muzicii. Chesarie consideră că muzica nu înseamnă numai cîntare ci în mod implicit ascultare, fără de care ea nu ar putea exista neavînd obiect. Este de fapt un embrion de teorie materialist spontană asupra existenței muzicii în sine ca artă. Cîntarea și ascultarea au loc simultan și concomitent, dependente una față de cealaltă, dar actul este absolut involuntar.

Ori această predoslovie a circulat în Transilvania nu numai între coperțile Psaltirii lui Chesarie, ci a fost preluată și tipărită și în alte cărți similare ca de pildă, Psaltirea de la Sibiu din 1837, din tipografia lui Gheorghie (cum scrie pe pagina de titlu) de Klozius. Este încă o dovadă a circulației ideilor, între voevodatele românești, cu atît mai mult cu cît apăruse și ideologia națională.

*
* *

Ideile școlii ardelene, adăogite celor ale revoluției franceze, trec de pe planul preluării sau al vehiculării unor materiale între cele trei principate, Muntenia, Moldova și Transilvania, pe un accentuat plan politic, unde ideea unității primează. Școala ardeleană ca și mulți dintre scriitorii români din Muntenia și Moldova pornește de la dovedirea continuității poporului român, argumentînd din ce în ce mai științific, mai clar și logic cu date multilaterale, unitatea poporului nostru.

În cadrul argumentării — arta și cultura au avut un spațiu important. Alături de Șincai, Maior, Kogălniceanu, Bălcescu, o seamă de oameni de cultură străini în trecere pe la noi au susținut ideile unității. Astfel ar putea fi citat: Paul Körnbach, Henri Ehrlich și E.C. Glenville Murray. Ei și-au compus lucrările cam în aceiași vreme, între 1848 și 1853, pri-

mii doi tipărind la Viena în 1850, iar ultimul la Londra în 1859.

Paul Körnbach este autorul unei schițe de istorie a literaturii române intitulată „Studien über franzosische und daco-romanische Sprache und Literatur, nebst einem Anhange enthaltend historische, Statistiche geo-und ethnographische Skizzen über die Moldau. Autorul sus citat a trăit cîțiva ani la Iași unde l-a cunoscut pe Mihail Kogălniceanu care i-a dat și sprijin — și care dorise să-i tipărească unele scrieri la Cantora Foaei Sătești.

Pentru a defini limba română, autorul pornește de la prezența lui Traian în Dacia, de la colonizarea Daciei ca să ajungă la formarea poporului român, afirmînd cu fermitate latinitatea limbii române — pe teritoriul Moldovei, Valahiei, Transilvaniei (Siebenbürgen), Banat.

„...limba lor (a Românilor n.a.), ca și franceza, italiana, spaniola și portugheza, este romanică (pag. 94).

În continuare, vorbește foarte pe scurt de scriitorii contemporani (nu fără greșeli), ca Asaki, Eliade, Bariț, Aron Florian, Șincai și încă destui alții, considerîndu-i pe ardeleni drept doctrinari ai mișcării de unificare a tuturor românilor.

Aprecierile sale asupra stilisticei observă unele note de specific local, fără ca prin aceasta să vorbească de punctele de vedere diferite. Astfel la cap. VII, obiceiuri populare (Volkssitten) nu mai face nici o discuție asupra vre unei provincii, scriind despre hore, brîu, sîrbă, serbarea armindenilor de la 1 mai, scrînciobul etc.

Körnbach începuse lucrarea vorbind despre Moldova. De fapt, el și-a extins-o asupra întregului nostru teritoriu. I-au plăcut cîntecele și dansurile populare și-l remarcase și pe Millo precum remarcase și efortul primelor școli superioare de muzică de a da muzicieni competenți.

Fără a se opri asupra vieții muzicale în mod special, el face aprecieri generale nesocotind despărțirile create de granițele politice existente atunci.

Contemporan cu el și poate un cunoscut al său a fost Henri Ehrlich care mărturisea în prefață la Airs nationaux roumains :

„Am trăit mai mult de trei ani printre acest popul"

„Am avut ocazia, de a-i învăța limba, de a-i cunoaște obiceiurile, năravurile și ariile naționale. Și fiindcă pămîntenii m-au încredințat că am întocmit bine aceste melodii atît de originale și atît de interesante, cred să îndeplinesc o datorie de recunoștință pentru primirea favorabilă de ceeace totdeauna m-am bucurat lîngă Români, contribuind din parte-mi prin publicarea acestei colecțiuni o probă că naționalitatea acestui popul se pronunță precisă necontestată, nu numai în limba și datinile sale, dar încă și în muzica sa..."

Această afirmație întărește și precizează prima parte a prefației unde afirmă că poporul român trăește în România (înțelegînd prin aceasta Muntenia) Moldova, Transilvania și Banat, unde „prezintă un element național compact și unit". Normal că o astfel de prefață apărută la 1850, deci imediat după revoluția din 1848, l-a entuziasmat pe Vasile Alecsandri, entuziasm manifestat în România Litterară din februarie 1855 și reprodus apoi în convorbiri.

Ehrlich este printre primii muzicieni care desvăluie publicului românesc, și mai cu seamă dincolo de hotarele țării noastre, unitatea muzicii noastre populare, pornind de la argumente de ordin absolut muzical, de la cunoașterea „in vivo" am putea spune a muzicii noastre populare.

Prieten cu Dimitrie Bolintineanu care l-a ajutat în culegerea materialului, Glenville Murray publică în 1859 la Londra volumul The National Songs and Legends of Roumania. Titlul grăește de la sine. Din primele rînduri ale introducerii, muzicianul și folcloristul englez pornește de la aceiași idee ca și Ehrlich și alți premergători lui.

„Moldova, Valahia, Banatul și Transilvania, alcătuiau în timpurile vechi țara dacilor..."

Urmează o trecere în revistă a istoriei (și aici destule greșeli, autorul scriind din memorie) și istoriei literaturii române, citîndu-i pe Negruzzi, Kogălniceanu, Bălcescu, Ion Ghica, Aron Florian — unde subliniează participarea celor mai mulți literați la revoluția din 1848.

Cîntecul specific, cel ce l-a atras cel mai mult este doina — cea care reprezintă, spune el, inima națiunii. De fapt nu pomenește în colecția sa de cîntece muntene, moldovene sau transilvănene, ci de cîntece românești în general. În aceasta constă de altfel valoarea volumului său.

*
* *

Pașoptiștii au avut aspirații comune. Lăsînd de o parte faptul că una dintre cerințele lor a constituit-o unificarea principatelor românești într-un singur stat. apare ca important și faptul că unul dintre cîntecele revoluționare de cea mai largă răspîndire mai cu seamă în Transilvania era de fapt o combinație moldo-ardeleană. Este vorba de cunoscutul cîntec al „lui Iancu".

George Bariț scria în articolul „Cîntece populare românești" din Foaia pentru Minte, Inimă și literatură (12 decembrie 1849) că se pot numi cîntece populare cele ce au „pătruns în măduva poporului" și care deveniseră o proprietate bună și dreaptă a lui. Între toate acestea, el situa și „Cîntecul Iancului".

Textul acestui cîntec fusese scris de către C. Negruzzi și publicat în revista lui Bariț, în 1842. Este vorba de poezia „Marșul lui Dragoș". În momentele premergătoare și pregătitoare ale revoluției, la o adunare condusă de Bărnuțiu, Tribunul lui Avram Iancu, Nicolae Begnescu, l-a cîntat pentru prima oară :

Astăzi cu bucurie
Românilor veniți,
Pe Dragoș în cîmpie
Cu toți îl însoțiți etc.

Nicolae Begnescu era cunoscut ca un *„cîntăreț excelent"*, ca unul ce *„prin cîntecele sale adeseori înveselea și încuraja la lupte soții săi"*.

Suferind o mică modificare, poezia lui Negruzzi devine folclor, text de cîntec popular. În locul numelui lui Dragoș apare numele lui Iancu. Alt tribun,

Baziliu Duca l-a învățat și a plecat cu cîntecul la Tîrgu Mureș, iar alții l-au dus din sat în sat, din oraș în oraș.

Poezia dedicată de C. Negruzzi primului voevod moldovean cunoaște o nouă viață, devenind pe o melodie transilvăneană, așa cum cerea Bariț, un bun al poporului. Marșul lui Iancu, prin larga sa circulație, cu variantele care au apărut ulterior nașterii sale, a fost unul dintre cîntecele cele mai iubite de generații întregi de luptători transilvăneni. El a izbucnit pur și simplu din sufletul mulțimilor, dînd expresie unor profunde sentimente, a fost, după cum remarcă istoricul Vasile Netea un cîntec al revoluției din 1848 și continuării ei.

Dacă „Marșul lui Iancu" s-a născut astfel, din aspirațiile comune ale tuturor românilor se poate afirma că a luat naștere Deșteaptă-te Române a lui Iacob Mureșeanu. Nicolae Bălcescu, de altfel îl considera drept Marsilieza poporului român. De altfel evenimentele și modul în care a fost făurit cîntecul sînt cunoscute. Și aici este vorba de o simbioză.

Existența acestui fel de cîntece, pentru că nu este vorba numai de acestea, se datorește permanenței legăturilor economice, politice și culturale dintre țările române. „Noi vrem să ne unim cu țara" a fost una dintre cele mai înflăcărate lozinci de la Blaj, din 1848. Carpații n-au constituit nici un fel de barieră de-a lungul întregii noastre istorii. Prin trecătorile sale și peste culmi, au circulat nu numai oameni, ci și idei, aspirații comune.

Istoria muzicii românești poate reflecta acest lucru cu prisosință. Este drept, se poate vorbi de exemplu, despre teatrul muzical, operă, etc., la București sau în altă parte. În acest caz nu se pot omite stagiunile sau mai bine zis drumurile trupelor lui Gerger, Kreiwig, Zimmerman venite prin Brașov, Sibiu, ajunse la Timișoara etc. În ceea ce privește viața de concerte, aceleași elemente se află și acolo. Omiterea unei astfel de permanențe, în toate părțile țării ar constitui o gravă greșeală.

În ceea ce privește concepția despre muzică, predominantă în veacul trecut, aceasta se axa pe culegerea folclorului românesc, din întreaga noastră țară, folclor doveditor al unității naționale.

George Missail a fost unul dintre primii muzicieni români, care au încercat o monografie asupra istoriei muzicii românești în paginile revistei Lyra României, apărută în 1879—1880.

Poziția generală a revistei în această problemă, pornea de la „Muzica română, ca și poezia română este o elocintă oglindă a istoriei naționale". Mai departe poziția lui Missail devine mai limpede. În articolul „Fluerul și rolul ce joacă în muzica națională a românilor" el pornește de la o serie de date bazate pe evenimente istorice, care au determinat unele modificări ale vieții politice din țară. Acesta fiind punctul de plecare, încearcă să demonstreze de ce doina este melancolică. După a sa părere, aceasta se datorează faptului că pînă atunci nu se realizase încă unirea provinciilor românești într-un singur stat național, și că erau reflexul durerii exprimate de popor față de existența unor granițe fictive.

În paginile aceleiași reviste apare ciclul lui T. Ionescu, intitulat „Cultura muzicii în țara noastră". In această suită de articole, autorul pornește de la o încercare de periodizare istorică pe trei epoci. El încadrează de altfel în fiecare epocă provinciile românești ca un tot unitar. Concepția sa de bază o enunță în no. 34 (30 august 1880) cînd afirmă — cu mare conciziune și oarecum concluziv. „Românul are o muzică a sa proprie, o muzică națională, cu caracter național".

Motivele care au generat apariția revistelor de specialitate la București, apoi la Iași, produce în 1888 și apariția primului număr al „Musei Române", cea dintîi publicație dedicată în mod special muzicii, din Transilvania.

Ca și Lyra Română, apoi Doina din 1884, în precuvîntarea revistei Musa Română — editată la Blaj de Iacob Mureșanu se pornește de la ideia predominantă în acel timp în Europa, că muzica este unul dintre cei mai puternici factori de civilizație.

Revista urmărea formarea unui gust muzical național, formarea tineretului transilvănean cu aplicații muzicale, tinzînd să fie o adevărată tribună. Cel de al doilea scop enunțat, era cel al publicării de lucrări muzicale de salon — în principal de autori români.

Concepția care a stat la baza acestei reviste, era cea a lui Iacob Mureșanu, care în acea vreme a avut caracter de program :

„În popor deci, trebuie să căutăm originea acestor nenumărate cîntece, doine, salturi și hore, din popor trebuie căutate și culese, bine studiate după caracter și datini și apoi prelucrate după regulile armoniei și date publicității. Făcînd aceasta, de-o parte neprețuitul tezaur al muzicii noastre naționale se va consuma pentru totdeauna și astfel nu se va mai întîmpla ceea ce s-a petrecut în timpurile trecute că o parte însemnată din acel tezaur să se piardă și să dispară cu totul ; de altă parte, străinii vor putea să admire frumusețea și bogăția acestui tezaur".

Clipa Unirii, a marii Uniri într-un singur stat național a împlinit aspirațiile de veacuri ale poporului român. S-a făcut un act de dreptate. Logica istoriei, a vieții însăși ducea acolo. Muzica, element social, formă artistică de participare la viață, a avut poate părticica ei. Cîntecele ce au însuflețit miile de oameni, ce au dus la luptă de-a lungul veacurilor au luat acum un alt aspect. Se cîntă izbînda, unirea definitivă, unitatea indisolubilă.

Aspecte noi în muzica sovietică

articol scris special pentru revista „Muzica"

de Ivan Martînov

Fluxul impetuos al creaţiei muzicale ne aduce cu sine tot mai multe nume şi lucrări noi. Este foarte greu să redai într-un articol tot ceea ce se dovedeşte demn de atenţie. Totuşi, pe baza unor exemple ar putea fi înfăţişată diversitatea fenomenelor apărute în muzica sovietică. Această diversitate se vădeşte în existenţa feluritelor şcoli naţionale, a feluritelor curente în creaţie şi, desigur, a feluritelor personalităţi în compoziţie ce-şi urmează propriile lor drumuri.

De fiecare dată cînd vorbim despre lucrări noi apărute în muzica sovietică citäm şi numele lui Dmitri Şostakovici. Compozitorul a trecut deja de 60 de ani, totuşi el a rămas la fel de activ şi an de an crează lucrări noi în care se dezvăluie mereu alte faţete ale talentului său. Astfel, în stagiunea trecută a fost prezentat ciclul său de lieduri pe versuri de Alexandr Blok, scrise pentru voce de soprană, vioară, violoncel şi pian. Strictetea şi măreţia simţului poetic, măiestria scriiturii — uimitor de precisă în alegerea şi folosirea unor mijloace foarte simple (tipică în prezent pentru Şostakovici) — imprimă liedurilor o trăsătură aproape clasică. În ele domină spontaneitatea lirică — care în creaţia compozitorului apare pe primul plan.

O lucrare profund lirică — deşi bogată în contraste dramatice — este şi Cvartetul de coarde nr. 12, terminat în vara anului 1968. Compozitorul revine la tema conflictului dintre lumină şi întuneric, dintre bine şi rău, temă pe care însă o rezolvă într-o manieră nouă. Cvartetul nr. 12 nu se aseamănă cu nici unul dintre cele precedente. Este foarte posibil ca multilateralitatea lui Şostakovici să se manifeste cu o forţă deosebită în special în acest gen. Cvartetul are două părţi. În prima parte domină o sferă lirică, suavă, gingaşe, ce ne transportă într-o lume de avîntată şi pură visare. Ea se schimbă însă pe neaşteptate prin pătrunderea sunetelor din partea a doua în care, de altfel, este concentrat şi conţinutul principal al lucrării. Frămîntarea învolburată a forţelor întunericului se pierde într-o dureroasă meditaţie, iar spre sfîrşit apare o rază de lumină lirică ce smulge gîndul compozitorului din modul dramaticelor coliziuni. Lumina învinge — acesta este felul în care compozitorul îşi exprimă optimismul.

Limbajul cvartetului este şi el deosebit de interesant. Multe din paginile lui sînt scrise într-o manieră clasică şi laconică, pur tonală, obişnuită pentru Şostakovici, în care este folosită pe o scară largă, dar într-un fel original, tehnica mişcărilor intonaţionale. Compozitorul a dus această tehnică pînă la o înaltă desăvîrşire şi, folosindu-se de ea, imprimă procedeelor şi mijloacelor tradiţionale un caracter nou. In acelaşi timp, o serie de episoade din partea a doua sînt construite din îmbinarea unor linii melodice care uneori reprezintă serii de 12 sunete. Şostakovici se foloseşte şi de această tehnică într-un mod liber şi creator, asimilînd-o în stilul său individual. Pătrunderea în domeniul seriei de 12 sunete nu înseamnă negarea principiului tonalismului care, atît pentru el cît şi pentru alţi reprezentanţi ai generaţiei mai în vîrstă, este de o importanţă fundamentală.

De altfel, acest principiu este respectat şi de noua generaţie de compozitori, al cărui glas se face din an în an tot mai auzit şi mai clar. Tinerii compozitori sînt foarte activi în căutările lor, însuşindu-şi noile mijloace tehnice fără să rupă, însă legătura cu trecutul istoric şi cu tradiţiile naţionale. Acest lucru apare deosebit de clar în creaţia a trei compozitori ruşi ce s-au afirmat în anii ultimului deceniu — Radion Scedrin, Nikolai Sidelnikov şi Valerii Gavrilin.

Radion Scedrin şi-a început drumul creator pătrunzînd în moştenirea cîntecului rusesc, în special în cea a ciastuşcii. El a fost primul compozitor care a dezvoltat ritmurile şi intonaţiile ciastuşcilor în forme mari — în opera „Nu numai dragoste" şi în lucrarea „Ciastuşci şăgalnice" pentru orchestră. Deşi a obţinut însemnate rezultate artistice, el nu şi-a încetat căutările ci, dimpotrivă, le-a dezvoltat, cuprinzînd un larg cerc de mijloace contemporane de expresie, ce pot fi observate în Simfonia nr. 2 şi în concertul nr. 2 pentru pian şi orchestră.

În Simfonia II-a, Scedrin crează o formă neobişnuită ; după precizările autorului este vorba de 25 preludii în 5 părţi. Caracterul logic al construcţiei face ca autorul să evite fragmentarea, iar fantezia orchestrală îl conduce spre o concepţie sonoră cu adevărat contemporană. Simfonia a stîrnit o vie discuţie în cadrul căreia au fost exprimate păreri diferite. Incontestabil însă că lucrarea aparţine unui compozitor talentat care-şi urmează propria sa cale şi nu este dispus să se subordoneze nici unui fel de sistem dogmatic.

Şi mai elocvent din acest punct de vedere este Concertul nr. 2 pentru pian şi orchestră. Interpretat, în primă audiţie în anul 1967, chiar de autor, el s-a bucurat din primul moment de un interes deosebit din partea publicului fiind prezentat apoi în numeroase

orașe din Europa. Și aici compozitorul transformă într-un mod inovator forma tradițională. Atît partea I-a, concepută ca un dialog între solist și orchestră, cît și partea a II-a, ce pare să ia naștere din sunetele acordării instrumentului, și a III-a, cu contraste categorice dintre sunetele corale și improvizațiile de jazz — atrag prin inventivitatea și noutatea conținutului. Scedrin are o deosebită înclinație spre construcție — fapt dovedit în lucrările sale „24 preludii și fugi" și „Sonata pentru pian". La el, pregnanța temperamentală se îmbină cu acea liberă năzuință și disciplina strictă a logicii gîndirii muzicale.

În ultimul timp ne întîlnim din ce în ce mai des cu muzica scrisă de Nikolai Sidelnikov. Elev al lui Iurii Șaporin, el a terminat Conservatorul din Moscova scriind monumentalul oratoriu „Cu spada ridicată", pe versuri dintr-un vechi letopiseț rusesc. Și în creația sa de mai tîrziu el vădește o înclinație spre forme simfonice oratoriale mari.

În cadrul emisiunilor radiofonice s-a transmis și o altă lucrare a lui Sidelnikov — oratoriul „Cîntecul stindardului roșu", inspirată de versurile muncitorilor poeți din perioada primei revoluții ruse (1905). Versurile au atras în nenumărate rînduri atenția compozitorilor, însă Sidelnikov a găsit un fel propriu de a pătrunde tema, reușind să redea într-un mod foarte original atmosfera sonoră a epocii, demonstrînd forța dezvoltării tematice — toate părțile oratoriului sînt legate printr-o solidă construcție simfonică. Se simte în totul seriozitatea gîndirii componistice în felul de abordare a unei teme istorico-sociale atît de importante.

„Simfonia romantică" (patru portrete) are la baza concepției un plan cu totul deosebit. Ea este alcătuită din patru părți: „Concert în parc în miez de zi" (Vivaldi), „Carnavalul valsurilor" (Ravel), „Nocturnă" (A. Berg) și „Sărbătoarea nocturnă a ritmului" (Stravinski). Denumirea părților ne-ar face să credem că e vorba de un fel de stilizări în maniera diferiților compozitori. În realitate însă este cu totul altceva — Sidelnikov a scris un original omagiu dedicat unor maeștri, ca semn al înaltei sale veneratii, păstrînd unitatea propriului său stil. Caracterul laturii psihologice, iscusita inventivitate a ritmului, ingenioasa orchestrație și originalitatea concepției însăși, scot în evidență Simfonia lui Sidelnikov printre numeroasele lucrări de acest gen.

O lucrare și mai originală, de curînd terminată, este Simfonia cu cor — pe text luat din opera filosofică a lui Fr. Engels „Dialectica naturii". Compozitorul a ales părțile dedicate mișcării și permanentei înnoiri a naturii, găsind în ele destule impulsuri pentru dezvoltarea simfonică a temelor, ale căror contururi sînt deosebit de reliefate. Din prima cercetare a partiturii rezultă că Sidelnikov a găsit o rezolvare artistică, foarte originală, a conținutului — dificil și neobișnuit pentru muzica simfonică. Așteptăm cu mult interes prima execuție a acestei lucrări pe care o pregătește dirijorul Ghenadi Rojdestvenski (tot el a prezentat, în prima audiție, și „Simfonia romantică" de același autor).

În luna mai din acest an a fost executată la Moscova încă o lucrare a lui Sidelnikov — suita „Povestiri rusești", pentru formație de cameră. În ea sînt prezentate tablouri din natură, schițe ale unor personaje de basm — a rusalcii, a mumei pădurii, și altele din care se desprind poetice aduceri aminte ale motivelor pastorale, într-un cuvînt sînt recreate imagini din fantezia poporului care a atras de multe ori atenția compozitorilor ruși. Dar și aici Sidelnikov a găsit o formă originală a perceperii, îmbogățind paleta cu un colorit instrumental nou (în special la suflători), imprimînd muzicii o reliefare ritmică absolut contemporană. Toate acestea au făcut ca lucrarea „Povestiri rusești" să se bucure de succes la Moscova iar apoi la concertele din cadrul festivalului „Primăvara la Praga" din anul 1968.

Am folosit prilejul ce ni s-a oferit pentru a atrage atenția asupra lucrărilor acestui talentat compozitor, încă puțin cunoscut peste hotare. Lucrarea sa „Povestiri rusești" constituie un exemplu de tratare contemporană a tradițiilor naționale.

În felul său propriu, dar tot în spirit contemporan, își rezolvă sarcinile și tînărul compozitor leningrădean Valerii Gavrilin.

Gavrilin a participat la cîteva cercetări folcloristice pe teren și a avut posibilitatea să studieze cîntecul popular așa cum sună el la origine. După o serie de cîntece lirice a scris un poem, cu o muzică foarte originală, în care se vorbește despre o dragoste nefericită. Subiectul nu este nou dar compozitorul i-a insuflat o nouă viață creînd o remarcabilă lucrare învăluită într-o romantică poezie, în care sînt folosite cu multă originalitate intonații ale cîntecelor rusești. Se simte continuarea tradiției profundului psihologism muzical al lui Musorgski care-și păstrează viabilitatea pînă-n zilele noastre.

Acest lucru este confirmat și de practica altor compozitori din Leningrad care-și dezvoltă în lucrările lor intonațiile cîntecului rusesc. S-ar părea că în acest domeniu e greu de spus un cuvînt nou, totuși el apare într-o serie de lucrări muzicale dramatice, instrumentale și vocale printre care se află opera lui Serghei Slonimski și monumentalul ciclu coral „Micuța lebădă" de Vadim Salmanov. Compozitorii se adresează mereu izvoarelor creației populare, găsind în ele numeroase și bogate idei. Acest lucru infirmă teoriile răspîndite în anumite cercuri cum că folclorul și-ar fi pierdut însemnătatea pentru muzica actuală.

Un exemplu îl prezintă și lucrarea „Povestea cocoșului, a cîinelui și a vulpii", pentru trei voci bărbătești și orchestră de cameră, scrisă de compozitorul gruzin N. Gabunia.

După titlu, ea amintește de cunoscuta lucrare a lui Stravinski „Povestea vulpii; aici însă caracterul muzicii este cu totul altul — și anume gruzin. În partitura lucrării sale, Gabunia dezvoltă procedeele cîntului popular pe trei voci, folosește genul vorbirii repede și sunetele înalte ale falsetului la vocea de sus, particularitățile manierei vocale, creind o lucrare plină de humor, cu o atentă finisare a detaliilor. Acest stil nou din muzica gruzină este bogat reprezentat prin personalități componistice. Am putea cita, în rînd cu lucrarea lui Gabunia, „Simfonia de cameră" a lui Revaz Gabacevadze, sclipitoare prin melodismul și structura ei orchestrală, sau oratoriul „Pe urmele lui Rustaveli" de Otar Taktakișvili, legată de tradițiile clasice ale cîntecului popular gruzin. Compozitorii din Gruzia, la fel ca și cei din celelalte re-

publici, abordează cele mai diferite teme însușindu-și un larg cerc de mijloace contemporane de expresie și de procedee tehnice.

În căutările lor compozitorii pătrund și în domeniul tehnicii seriale. Din acest punct de vedere atrage atenția Simfonia III-a a compozitorului azerbaidjan Kara Karaev. Pentru cel care cunoaște lucrările lui mai timpurii, în special baletele „Șapte frumoase" și „În calea trăznetului", cu pregnantele și tipicile lor trăsături folclorice, s-ar putea să i se pară neașteptată această îndreptare spre o tehnică total deosebită. Karaev însă rămîne el însuși și, desfășurîndu-și seriile de 12 sunete, păstrează trăsăturile caracteristice ale scriiturii sale, impulsivitatea ritmică ce-i este proprie, iar uneori și caracterul patetic al muzicii. Mijloacele noi au căpătat la el un colorit național chiar dacă nu-i tradițional. Acestea sînt însușite de el nu dogmatic ci creator, intrînd în arsenalul tehnic al compozitorului. În acest caz se poate vorbi despre căutări intensive a unui stil nou care să nu piardă legăturile cu fundamentul creației naționale.

Caracteristică, din acest punct de vedere, este lucrarea „Șase tablouri" pentru pian de Arno Babadjanian, în care intonațiile și ritmurile armenești se dezvoltă potrivit normelor tehnicii seriale. Compozitorul însă le folosește în mod liber, păstrînd caracterul național chiar și acolo unde apare seria completă de 12 sunete. Acest lucru se realizează datorită caracterului tipic al microstructurii melodiei și în special ritmului specific (deosebit de pregnant în sclipitorul dans de încheiere). „Tablourile" lui Babadjanian, scrise cu o avîntată virtuozitate, sînt egal de interesante atît pentru interpret cît și pentru publicul auditor, ele ocupînd deja un loc în repertoriul concertistic.

Am vrea să mai aducem încă două exemple care demonstrează diversitatea școlilor de creație din muzica sovietică și a metodelor de însușire a noilor mijloace tehnice — e vorba de „Concertul pentru orchestră" de A. Eșpai și „Simfonia polifonică" de A. Piart.

Eșpai și-a scris „Concertul pentru orchestră" cu părți speciale pentru patru instrumente solistice — pian, trompetă, vibrafon și contrabas. Compozitorul s-a pătruns adînc de caracteristicile cîntecului său natal din Marii, făcîndu-le auzite în motivul majestuos-epic al trompetei. Un contrast hotărît este adus de părțile pianului, contrabasului și percuțiilor, care execută în stilul unei improvizații contemporane de jazz. În general însă muzica acestui Concert pentru orchestră prezintă o masă cu totul diferită — o succesiune eterogenă de episoade, un joc de timbre și contraste de virtuozitate, toate acestea cuprinse în făgașul unei largi dezvoltări simfonice, fiind legate de melodia sonoră ce se desfășoară larg și liber la trompetă. Lucrarea lui Eșpai este interesantă în sine, ca un exemplu de o nouă tratare a genului de concert, pe care-l îmbogățește prin folosirea unor culori (vibrafon) și procedee (caracter de improvizație de jazz) din timpul nostru. Elementele principale care se desprind sînt : viabilitatea muzicii, pregnanța melodiei și culorilor orchestrale, caracterul nemijlocit al muzicii.

Simfonia compozitorului estonian A. Piart — „Simfonia polifonică" — lasă o impresie cu totul deosebită. El are o gîndire strict constructivă, amintind din acest punct de vedere de Șcedrin — și aceasta numai pe plan general.

Piart dispune de o excelentă tehnică polifonică, fapt care-i permite să creeze interesante, uneori neașteptate îmbinări de linii melodice, unite printr-un ritm precis. Pe această bază ia naștere o creștere puternică, emoția fiind reținută prin voință, iar fluxul sonor — subordonat unor legi constructive stricte. În același timp, în Simfonia lui Piart se constată și un lirism original făcînd ca muzica să fie mai atrăgătoare pentru auditori. Piart dovedește priceperea de a scrie muzică pregnantă, pe o bază și mai rațională În felul acesta este lucrarea „Perpetuum mobile" care a fost cuprinsă în programul unuia din festivalurile „Toamna la Varșovia". Lucrarea este construită după o schemă amănunțit elaborată, fără să piardă însă din forța ei emoțională. În muzica lui Piart e greu de dezvăluit elemente de folclor, dar stricteța desenului din „Simfonia polifonică" și originalitatea episoadelor lirice parcă totuși sînt legate de tradițiile naționale. Din această cauză lucrările lui Piart sînt atît de diferite de simfoniile lui Scedrin sau Karaev, în ciuda unor poziții comune despre care am amintit.

Descrierea fenomenelor noi din muzica sovietică ar putea fi, desigur, continuată. Totuși și cele expuse mai sus sînt de natură să dea o imagine asupra principalelor tendințe de dezvoltare. Creșterea impetuoasă a școlilor naționale se îmbină cu lărgirea contactelor și influențelor reciproce, fapt care la rîndul său duce la îmbogățirea și înnoirea tradițiilor statornicite. Acest lucru se observă în genere, dar în mod special acolo unde dezvoltarea creației muzicale culte a început relativ recent, ca de pildă în republicile din Asia Centrală.

Problema folclorului, care interesează pe mulți compozitori, inclusiv pe cei tineri, capătă o nouă însemnătate. Ei evită drumurile deja bătătorite și-și rezolvă sarcinile artistice în spirit contemporan. Pe de altă parte se constată procesul unei însușiri active a noilor mijloace ale tehnicii componistice, decurgînd din sarcinile de creație ce se ridică în fața compozitorilor. Se știe că nu mijloacele în sine sînt importante ci scopurile pentru care sînt folosite. Iar aceasta determină atît principiile de selecție cît și caracterul limbajului muzical.

Fiecare compozitor își rezolvă problemele pentru sine și în felul său. Ei sînt însă uniți prin aceeași înțelegere a țelurilor și sarcinilor principale ale culturii muzicale sovietice, ce constituie o realizare a întregului popor. În ultima instanță este vorba de dezvoltarea deplină a bogăției tuturor talentelor creatoare. Năzuința spre acest țel este una dintre cele mai însemnate trăsături ale muzicii contemporane sovietice. În sfera ei au loc procese de intensivă dezvoltare, reflectate atît de pregnant în lucrările despre care s-a vorbit în prezentul articol, și în multe altele, la fel de interesante.

Încheiem cu ceea ce am spus la început — fluxul vieții aduce cu sine noul.

În românește de I. EFREMOV

Karlheinz Stockhausen despre unele probleme ale experimentului în muzică

Publicînd interviul de față, acordat de K. Stockhausen muzicologului P. Böckelman din Köln, special pentru revista noastră, redacția consideră că opiniile personale ale autorilor pot interesa pe cititori stimulînd propriile aprecieri ale acestora în legătură cu temele abordate.

* * *

Peter Bockelman : Domnule Stockhausen, au trecut 20 de ani de la primele imprimări muzicale realizate pe bandă de magnetofon. Dv. înșivă ați activat în mai multe studiouri electronice din Europa și America. Care anume tehnici și tendințe deosebite pot fi constatate în domeniul devenit azi foarte vast, al muzicii pe bandă de magnetofon, al muzicii electronice. La ce progrese ne putem aștepta în viitor ?

Karlheinz Stockhausen : *Există în această direcție cîteva tendințe. Prima dintre ele încearcă să separe producția sunetelor de finisarea acestora, de montajul lor. Sub acest aspect, important este ca interpretul de muzică să cunoască legile mai profunde ale sunetului și să găsească forma de sunet pe care o consideră ca fiind cea mai bună. O a doua tendință încearcă să prevadă cu ajutorul calculatoarelor electronice nu numai sunete, ci desfășurări muzicale complete. Aceste desfășurări sînt stabilite nu prin exacta stabilire a detaliului, ci prin enunțarea unor reguli care apoi filtrate prin mintea omenească să ducă spre noi rezultate artistice.*

A treia tendință pe care eu însumi o urmăresc de patru ani și jumătate mi se pare esențială.

Se folosesc în acest caz tot felul de surse sonore. În timp ce o grupă de interpreți produce aceste sunete o a doua grupă de muzicieni „prinde" aceste vibrații cu ajutorul a tot felul de microfoane, iar o a treia grupă de interpreți transformă aceste surse sonore cu ajutorul unor filtre, transformatoare, modulatoare.

Aceste trei tendințe se dezvoltă în prezent paralel. După părerea mea, în viitor, cea de a treia tendință ne va ajuta să introducem „conștiința" în materia neînsuflețită a sunetului.

B. : Două dintre ultimele Dvs. compoziții electronice „Tele Musik" și „Hymnen" pornesc, pare-mi-se, de la idei extramuzicale etico-politice fiind închinate prieteniei între popoarele și rasele lumii.

Vedeți în continuare noi posibilități de a lărgi profilul, să zic așa „umanitar" al muzicii electronice ?

St. : *Da, este mai mult decît ceea ce se înțelege sub cuvîntul șters „umanitate". Eu încerc să transmit această conștiință, care pătrunde din ce în ce mai puternic în mine, trecînd prin mine la ceilalți oameni, fără a modifica prea mult ; căci această conștiință urmărește ceva, ce depășește noțiunea de astăzi a umanității, care reprezintă ceva mai mult decît oamenii, așa cum se arată ei astăzi. Și această dorință apare în „Tele-Musik" și mai ales în „Hymnen" precum și în ultima mea lucrare „Unde scurte".*

Singurul lucru pe care-l urmăresc este acela ca trecutul, prezentul și viitorul să nu reprezinte trei categorii ale conștiinței ci un tot.

B. : Nu aveți sentimentul că ați săvîrșit o faptă istorică, că ați scos muzica din încrustarea ei materială și ați readus-o la o relație interumană ?

St. :*Da, dar nu am făcut eu acest lucru, căci nu pornește din concepția mea personală ci din confluența unei conștiințe universale, și posibil că în muzică această conștiință s-a concretizat prin viața mea.*

B. :Încă o întrebare specială în legătură cu raporturile dintre muzică și om. Muzicii noi i s-a făcut de mult reproșul, că ar fi lipsită de umor. Ați putea cita o piesă electronică care să nu aducă o absolută bună dispoziție, o umană veselie ?

St. :*În multe, și mai ales în ultimele mele piese răzbate din ce în ce mai mult humorul, lucru care mie îmi face foarte multă plăcere.*

B. : Un umor pur uman şi nu intelectual ?

St. : *Întocmai. Nu sarcasm şi ironie ci ceea ce aş defini drept un timp superior care străbate lucrurile în mod atît de neaşteptat încît îţi vine să rîzi...*

B. : Domnule Stockhausen : În cele mai multe dintre ultimele dv. lucrări, instrumentele muzicale tradiţionale au doar un rol subordonat. În general le-aţi legat de aparate electro-acustice. Credeţi că timpul acestor instrumente a trecut ?

St. : *Instrumentele muzicale au fost confecţionate pentru a corespunde dimensiunilor în condiţiile imaginate de om. Cu noile instrumente vrem să realizăm o nouă expresie cu funcţiune vitală. Ar trebui să ne întoarcem foarte adînc în istorie, pentru a explica de ce au fost construite asemenea instrumente. Noi ne eliberăm însă din ce în ce mai mult de caracterul instrumental al unor asemenea aparate mecanice. Se pot astăzi obţine şi forma vibraţii sonore cu surse mult mai simple decît instrumentele tradiţionale. Aşa-zisa cale între intuiţie, conştiinţă şi realizare materială în căutările noastre, devine din ce în ce mai scurtă. Vechile instrumente vor ţine încă o bucată de vreme pasul cu noile surse de sunete. Unele din ele au atins un stadiu final al evoluţiei, ceea ce reprezintă un nivel atît de înalt, încît şi acum şi poate şi mai tîrziu unele instrumente de coarde şi unele instrumente cu claviatură vor mai putea fi folosite cîtva timp. Dar desigur că specificul instrumental al muzicii se va schimba curînd foarte rapid datorită acestei dezvoltări.*

B. : Aţi folosit în piesa „Ansamblul" un mare număr de instrumente. Cu această lucrare aţi prezentat de altfel din mai multe puncte de vedere un nou tip componistic

St. : *Aceasta a fost o primă încercare la Darmstadt, la un curs de compoziţie, pe care urma să-l ţin, unde nu vroiam să predau participanţilor cursului de compoziţie — erau doisprezece la număr — ceva ce ştiam, ci doream ca împreună cu ei să cîştig o experienţă nouă, care să fie rodnică pentru noi toţi. De aceea am întocmit un plan de desfăşurare, unde fiecare din aceşti doisprezece compozitori să contribuie cu propria lor intuiţie, „adăugînd" un strat personal la libera lor alegere la o compoziţie compusă din douăsprezece straturi. În ce moment anume urma să-şi introducă fiecare compozitor în timpul interpretării elementul său, rămînea şi aceasta la libera sa alegere. Şi astfel fiecare compozitor a compus pentru un interpret. Fiecare compozitor se afla cu interpretul său pe un podium propriu pentru a-i da indicaţii în timpul executării piesei. Interpretul este încă astăzi foarte obişnuit — ceea ce de fapt e o situaţie foarte trecătoare, dar reprezintă totuşi un stadiu final al unei anumite epoci — de a face numai ce i se impune şi i se prescrie. Şi aici am întreprins primii paşi, în sensul de a-l face pe interpret să se lase condus şi de propria sa intuiţie, să se incadreze în acest curent, pentru a nu rămîne numai un aparat executant precis. În general, ceea ce a rezultat din timpul celor patru ore de interpretare sui generis — era, să recunoaştem, haotic ca rezultat. Acest lucru este foarte natural. Aflîndu-se în faţa unei situaţi inedite, interpretul va face tot felul de lucruri pe care nu le face în mod obişnuit. Simţeam însă cu toţii că ne aflăm în faţa unei trepte noi a conştiinţei muzicale, respectiv la un nivel mult superior al întregului şi al individualităţilor interpretative, lungindu-le şi în timp pentru a ne cristaliza, pentru a ne preciza această muzică.*

B. : Veţi organiza în acest an o manifestare asemănătoare ? Ne veţi oferi poate un al doilea „Ansamblu ?"

St. : *Da ; încă nu avem suficientă lumină în această direcţie. Trebuie să încercăm mereu. Dacă ne bazăm pe date neconcludente vom crea din nou stări muzicale haotice. Mi-am propus să lucrez anul acesta din nou cu 10 compozitori care să scrie pentru interpreţi de prim rang. Dar ei nu ştiu ce-i aşteaptă. Intenţionez să formez trio-uri, cvartete şi cvintete din aceşti 10 compozitori, iar fiecare din aceste grupe să întocmească un plan. Încercăm ca fiecare avînd la bază cîteva exemple, pe care le-am creat în acest an, să găsească un proces creator, care să se preteze la obţinerea acelei trepte superioare de care vorbeam.*

B. : Ce este stabilit în această planificare a procesului ?

St. : *Eu indic exemple, iar fiecare dintre ei va încerca apoi să mediteze, ce anume lărgeşte conştiinţa noastră în domeniul muzicii. Ei vor trebui să concentreze asupra lor vibraţiile şi să le concretizeze apoi, să le transmită altui muzician care să le recepţioneze şi să le asimileze.*

B. : Aţi găsit metodele prin care să puteţi explica clar instrumentiştilor intenţiile dvs. ?

St. : Da, mi-am notat în ultimul timp o serie întreagă de asemenea exemple.

B. : Aţi putea să-mi descrieţi în cuvinte unul din aceste exemple ?

St. : *Da, de pildă unul care sună astfel : „Pentru ansambluri mici" mergînd spre detalii cîntă o vibraţie în ritmul celulelor tale, în ritmul moleculelor tale, în ritmul atomilor tăi, cîntă o vibraţie în ritmul celor mai mici particule ale tale, care pot pătrunde în conştiinţa ta ! Lasă destulă tăcere între cele întîmplate ! Dacă te simţi mai eliberat, amestecă ritmurile în orice succesiune îţi place !*

Acesta este un exemplu, care reprezintă un întreg proces muzical foarte caracteristic. El impune bineînţeles un exerciţiu spiritual al interpretului, cu care nu este de loc obişnuit. Aceasta este doar un singur exemplu, pe care l-am dat. Dar el poate fi continuat, fără întrerupere, pînă la ritmurile universului.

B. : Practic, Dvs. aţi sugerat asociaţii.

St. : *Aceasta nu reprezintă nici un fel de asociaţie. Dimpotrivă se cere „vidul" absolut. Gîndirea trebuie paralizată astfel încît să nu se creeze nici un fel de imagine începîndu-se astfel coborîrea în subconştient. Să luăm un alt exemplu, denumit „Durate juste". Cîntă un ton ! Opreşte-te cînd simţi că trebuie să te opreşti ! Cîntă din nou un ton ! Opreşte-te cînd simţi că trebuie să te opreşti ! Lasă destul spaţiu gol între tonuri. Indiferent dacă cînţi sau te opreşti, ascultă-l întotdeauna pe celălalt !*

Şi aş mai adăuga faptul că acest exemplu reprezintă o compoziţie pentru ansambluri mici.

B. : Domnule Stockhausen ! Au loc în prezent discuţii aprinse asupra a două probleme organizatorice :

În primul rînd asupra menținerii instituțiilor culturale (o problemă care se referă în principal la orchestre) și în al doilea rînd asupra metodelor de instruire în școlile noastre superioare. Dvs. înșivă ați contribuit într-o măsură importantă la înființarea „Cursurilor pentru muzica nouă" din Köln. Au devenit oare aceste cursuri, o organizație-model sau au apărut între timp noi perspective în această direcție?

St. : *Am încercat pe aceste cursuri să extind pentru o durată mai mare de timp ceea ce fac la Darmstadt trei săptămîni pe an. Universitatea de muzică de la Köln, dedicată cercetărilor în domeniul muzical, nu contează însă prea mult pentru că sîntem lipsiți de mijloace tehnice. Totuși nevoia a creat o virtute. În fiecare an se desfășoară trei luni de zile un seminar intens de compoziție și se găsește suficient timp pentru participanți (printre seminare), pentru a compune în liniște. La sfîrșitul acestui curs piesele sînt interpretate în public. Acest lucru îl consider deosebit de important. În acest an, intenționez ceva special și anume — în cadrul fiecărui curs pe care-l predau să fie de față cinci interpreți, care să fie anume aleși și angajați pentru acest curs. Atunci lucrurile se vor desfășura astfel: într-o zi se va întocmi planul de lucru iar în ziua următoare acesta va fi practic realizat cu interpreții respectivi și vom putea astfel imediat constata pînă unde merg posibilitățile noastre, încercările de a descoperi ceva nou. Ceea ce se întîmplă în mare măsură în Conservatoare, probabil că mintea studenților este îngrămădită cu o serie de cunoștințe ce servesc numai pentru menținerea trecutului. Nu se poate afirma în nici un fel că în centrul preocupărilor acestor instituții este o muncă creatoare. În privința orchestrelor stăm și mai prost. Orchestrele sînt în mare măsură tratate ca niște colective de muncitori de uzină; ele trebuie să activeze atîtea și atîtea ore pe zi și nu e de mirare dacă membrii lor au întrutotul spiritul unor simpli salariați. Aici trebuie neapărat să se întîmple ceva. Acest lucru însă nu se poate realiza prin* mici *modificări, introducînd cîte o piesă sau alta de muzică nouă. Asemenea programări nu schimbă cu nimic situația. Aș vedea o singură soluție: să dizolvăm odată pentru un timp mai îndelungat toate orchestrele și să readucem pe fiecare interpret în situația de a se simți liber, de a-i da posibilitatea să frecventeze seminare, unde întreaga sa mentalitate și înainte de toate, întreaga sa atitudine să fie reînnoită pînă în profunzime. Acest lucru este neapărat necesar. Știu cît de extremă este această formulare; ea nu este gîndită în sens destructiv, ci este pornită de la convingerea că aceasta constituie singura ieșire. Abia atunci vom putea începe munca cu acești interpreți. Cei mai mulți interpreți ar putea ei înșiși constata, că ei într-adevăr nu au vocație pentru muzică, ci că sub o formă sau alta au nimerit în mod greșit în acest domeniu. După o asemenea autoanihilare pe frontul interpretativ, interpreții vor face muzică cu o conștiință nouă, superioară, ridicîndu-se la cerințele contemporaneității.*

B. : Cum s-ar putea, după părerea dv., face în primul rînd mai cunoscută muzica electronică?

St. : *Muzica electronică nu trebuie să fie mai cunoscută decît este acum. Nu vă puteți închipui cît de populară este această muzică, care a fost creată în ultimii ani și despre care cei mai mulți oameni în R.F. a Germaniei, bineînțeles, — și aceasta trebuie să relevez — au încă o imagine greșită.*

B : Vă veți stabili într-un orășel în Germania?

St. : *Pentru moment nu pot să iau în considerație acest lucru. Fapt cert este că astăzi muzica în cea mai mare parte — mai ales aceea a tinerei generații — este ascultată prin mijlocirea discurilor și a benzilor de magnetofon. Această nouă generație are o atitudine complet schimbată față de muzică. Ea simte că aici apare ceva nou. În America, la „Paychodelios shops", în „Music-shops", tocmai acolo unde trăiesc cei mai săraci din tînăra generație, deci aici — așa cum singur am putut constata se vînd discurile mele într-un număr foarte mare; dar nu numai discurile mele, ci tot ceea ce spun ei că ar suna „high", care parvin la ei ca niște știri dintr-un spațiu, ce li se pare magic și care îi atrage.*

B. : Aceasta înseamnă că Dvs. considerați generația mai în vîrstă pierdută pentru muzică?

St. :*Se mai găsesc și unii printre ei, capabili să înțeleagă noul fenomen muzical. Dar în general există puține posibilități pentru ca oamenii formați într-un alt climat muzical să regenereze: muzica nouă cere oamenilor să aibă virtuțile tinereții.*

Aspecte ale vieții muzicale în R. F. a Germaniei

În anul 1945, populația scăpată cu viață după dezastruosul război mondial, nutrea dorința adîncă de a ieși deasupra grelelor condiții de trai, negîndindu-se aproape nimeni atunci la o activitate culturală. În domeniul muzical, situația era foarte dificilă : muzicienii erau împrăștiați în toate colțurile lumii, mulți din ei fiind încă închiși în lagăre de prizonieri ; iar cei care trăiau în libertate abia dacă posedau instrumente ; sălile de concert și teatrele de operă erau în mare măsură distruse, așa încît declinul muzicii în Germania părea să fie ireparabil.

După o scurtă vreme însă, în care oamenii s-au obișnuit încetul cu încetul cu noua situație, revenea treptat și dorința unei activități muzicale. Primele spectacole de muzică aveau loc în bisericile rămase nedistruse, în cadrul așa numitelor „Abendmusiken", urmate tot mai des de concerte profane, ale căror programe — ținînd seama de masa melomanilor — conțineau operele binecunoscute ale marilor maeștri de la Bach și Händel pînă la Richard Strauss. Muzica unui Gustav Mahler era considerată ca de un extrem avangardism, iar creația contemporană era rezervată încă pentru un mănunchiu de visători.

Inițiatorii noii mișcări muzicale de după 1945 erau oameni în jurul vîrstei de 40—50 ani, martori ai dezvoltării extraordinare a muzicii contemporane pe teritoriul Germaniei între anii 1920 și 1933. În primul moment, țelul lor era de a prezenta acele opere, create în țară și în străinătate în timpul regimului nazist și care rămaseră necunoscute publicului german. Este aproape de necrezut că între 1933 și 1945, nu erau interpretate compozițiile unui Debussy, Ravel, Honneger, Britten, Șostacovici, Prokofiev, Strawinsky sau Bartok. Interzișii erau și Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Alban Berg, Ferruccio Busoni, Paul Hindemith ș.a., în timp ce compozitorii de seamă rămași în Germania, ca Boris Blacher, Werner Egk, Karl Amadeus Hartmann, Carl Orff, Wolfgang Fortner, aveau de întîmpinat nenumărate dificultăți, mulți dintre ei lucrînd în ascuns, fără speranța unei executări publice a operelor compuse.

Intenția bună a acestor inițiatori se izbea însă pînă la un anumit grad de ignoranța auditorilor. Publicul needucat și neobișnuit cu variatele tendințe contemporane, se vedea brusc confruntat cu o situație complet nouă, lipsindu-i pur și simplu înțelegerea și în special practica de a auzi aceste „somități moderniste". Chiar tineretul era la început nesigur și sceptic, cooperînd la noua evoluție numai după cîteva vreme, dar atunci cu o violență eruptivă, spărgînd toate limitele și regulile muzicale „clasice".

În ciuda acestor dificultăți, existau însă unii dirijori și interpreți care își luau libertatea de a include în programul lor una sau chiar mai multe opere ale compozitorilor contemporani. Personalitatea covîrșitoare părea să fie Paul Hindemith, întrunind în sine multe calități de mare importanță : naționalitatea germană, emigrant, compozitor cu renume mondial și avangardist al perioadei între 1920 și 1933 ; calități care îl recomandau să restabilească legătura întreruptă timp de 12 ani între creația muzicală germană și cea mondială. Din ce în ce mai mult apar compozițiile sale în concertele din primele luni de după război, și chiar în 1946 se pun în scenă operele „Mathis der Maler" la Düsseldorf și Stuttgart, și „Nobilissima visione" la Hamburg.

Pe lîngă lucrările lui Hindemith, apar în același an în programele concertelor simfonice și de cameră compoziții de mai mare sau mai mică dimensiune de Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Alban Berg, Kurt Weill, Ferruccio Busoni, Boris Blacher, precum și de Debussy, Ravel, Roussel, Messiaen, Strawinsky, Bartók, Cerepnin, Prokofiev, Șostacovici și Britten. La unele teatre de operă se pun în scenă — în afara celor două opere ale lui Hindemith amintite mai sus — și „Die Kluge" de Carl Orff, „Die Zaubergeige" de Werner Egk, „Die Schweigsame Frau" de Richard Strauss interzisă în 1935, „Romeo și Julietta" de Heinrich Sutermeister și „l'Histoire du soldat" de Igor Strawinsky.

După o întrerupere de 12 ani reapare în luna noiembrie 1946 sub conducerea dr. Heinrich Strobel, revista „Melos" — (întemeiată de marele dirijor și avangardist muzical Hermann Scherchen în 1920 și interzisă în 1934) — publicînd cronici și analize ale marilor compoziții, biografii scurte ale compozitorilor contemporani precum și știri muzicale din țară și străinătate. Heinrich Strobel a împlinit în zilele acestea 70 de ani, aflîndu-se încă și acum în fruntea avangardiștilor muzicali.

Chiar în primul număr al revistei amintite au fost dezbătute două evenimente de mare importanță, două festivale ale muzicii moderne : „Die internationalen Ferienkurse in Darmstadt" (Cursurile internaționale de vacanță din Darmstadt — mai bine zis din castelul Kranichstein, situat în apropierea orașului) și „Die Donaueschinger Musiktage" (Zilele muzicale din Donaueschingen — orașul în care se află izvoarele Dunării) — întemeiate cu scopul de a populariza muzica contemporană, dînd compozitorilor și interpreților posibilitatea de a executa operele cele mai noi și de a le dezbate public.

În ciuda scopului comun, exista și există pînă în ziua de azi mari deosebiri între aceste două instituții. Cursurile din Darmstadt constituie o inițiativă nouă datorată lui Wolfgang Steinecke în 1946, în timp ce zilele muzicale din Donaueschingen sînt o reînnoire a cursurilor din 1921—1926, în cadrul cărora un Paul Hindemith își cîștigase primele succese. Dintr-un început modest, cursurile din Darmstadt, cu o durată de 2—3 săptămîni, s-au dezvoltat în anii trecuți devenind un festival cu un program vast, subîmpărțit în trei secțiuni : secțiunea internă, cu seminare de compoziție și interpretare ; secțiunea de executări semipublice, analize și comentări ale situației ac-

tuale a muzicii contemporane ; şi în sfîrşit secţiunea externă, cu concerte publice.

Zilele muzicale de la Donaueschingen au o desfăşurare cu mult mai restrînsă, durînd numai 2—3 zile, în cadrul cărora se prezintă cam o duzină de opere de diferite stiluri, multe dintre ele avînd un caracter experimental sau chiar un efect de şoc. Din 1950, programul este organizat în colaborare cu Staţia de Radiodifuziune „Sudwestfunk" din Baden-Baden, îndepărtîndu-se în acest fel caracterul provincial al primilor ani.

În anul 1946 programul festivalelor din Darmstadt şi Donaueschingen a cuprins operele compozitorilor mai în vîrstă : Jacques Ibert, Fr. Malipiero, Walter Piston, I. Strawinsky, D. Şostacovici, Willy Burknardt, Paul Hindemith, Joseph Haas şi Hugo Hermann, generaţia tînără fiind reprezentată prin Werner Henze (născut 1926) şi Hans Ulrich Engelmann (născut 1922).

După numai cîţiva ani însă, generaţia tînără a preluat treptat rolul principal în cadrul zilelor muzicii moderne din Darmstadt şi Donaueschingen şi amintim aici numai de Michel Philippot, Bruno Maderna, Peter Racine Fricker, Bernd Alois Zimmermann, Gieselher Klebe, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Pièrre Boulez, Wilhelm Killmayer. Această scurtă enumerare ne arată tendinţa internaţională a organizatorilor din Darmstadt şi Donaueschingen.

Cele două festivale — astăzi instituţii stabile ale vieţii muzicale din R.F.G. şi recunoscute în lumea întreagă — se adresează în general unui public restrîns, pe cînd marea masă a melomanilor — cel puţin în primii ani — nu avea contactul dorit cu muzica contemporană, cu toate că creaţia modernă pătrunsese tot mai mult în programele obişnuite ale orchestrelor simfonice, ansamblurilor de cameră şi mai puţin ale teatrelor de operă. Deja în 1949, programul concertelor în abonament ale diverselor orchestre simfonice din R.F.G. consta pînă la 1/3 din compoziţii moderne.

Iniţiatorilor creaţiei contemporane li se oferea în acest domeniu un vast teren de activitate de a educa şi în special de a obişnui publicul cu „sonorităţile moderniste". Unul dintre aceşti militanţi a fost compozitorul Karl Amadeus Hartmann din München, întemeietorul ciclului de concerte de muzică contemporană MUSICA VIVA. Primul concert al acestui ciclu a avut loc la 7 noiembrie 1945 în sala neîncălzită a operei „Prinzregententheater" din München. Programul dirijat de Bertil Wetzelsberger era alcătuit din cîte o operă a trei mari avangardişti, care rupînd legăturile cu era romantică, au pus bazele noii muzici : Ferruccio Busoni : Lustspiel-Ouvertüre ; Gustav Mahler : Simfonia nr. 4 şi Claude Debussy : Suita pentru orchestră „Iberia". Cu toate că aceşti compozitori nu mai erau în viaţă de mulţi ani, Karl Amadeus Hartmann — considerîndu-i ca părinţii muzicii moderne — i-a ales pentru acest prim concert din următoarele motive : publicul trebuia să fie confruntat cu puncte de pornire ale muzicii contemporane, pentru a deveni capabil să înţeleagă evoluţia care a avut loc de la început pînă în zilele noastre.

Al doilea concert MUSICA VIVA, dat numai cu două săptămîni mai tîrziu, avea în program cîte o compoziţie de Gustav Mahler, Igor Strawinsky şi K. A. Hartmann. Pînă la sfîrşitul stagiunii 1945/46, organizatorii acestui ciclu au fost în măsură de a organiza un total de 10 concerte, cu operele compozitorilor : Mahler, Busoni, Debussy, Hartman, precum şi Igor Strawinsky, Serghei Procofiev, Paul Hindemith, Alfredo Casella, Maurice Ravel, Manuel de Falla, Leos Janacek, Ernst Toch, Arthur Honneger, Darius Milhaud, Bohuslav Martinu, Alexandru Cerepnin, Ernst Krenek, Francis Poulenc, Dimitri Şostacovici, Leo Justinus Kauffmann şi William Schuman. Această enumerare ne arată grija cu care K. A. Hartmann selecţiona compozitorii, dar şi intenţia lui de a prezenta publicului un vast program cu operele compozitorilor de diferite naţionalităţi şi de variate stiluri cu „clasicii muzicii moderne" Schönberg, Bartok, Strawinsky şi Hindemith în frunte. Creaţia generaţiei tinere va fi introdusă treptat în anii următori.

Pe lîngă opere pur instrumentale au fost abordate în cursul anilor şi compoziţii de scenă, ca „Histoire du soldat" şi farsa de balet „Vulpea" de Strawinsky, drama simfonică „Socrate" de Eric Satie sau opera „Les Malheurs d'Orphée" de Darius Milhaud ; reprezentări concertante ale operelor „Oedipus Rex", „Rosignol" şi „Mavra" de Stravinsky, „Péléas şi Melisande" de Debussy, „Păpuşile maestrului Pedro" de M. de Falla ş.a.

Pînă în 1949 programele au fost executate în mare măsură de orchestra operei din München, iar apoi de orchestra simfonică a Radiodifuziunii „Bayerischer Rundfunk" tot din München. La început — din cauza situaţiei politice — dirijorii şi soliştii erau promovaţi numai din Germania. Dar deja în anul 1950 apar la pupitru Bruno Maderna, urmat de Igor Strawinsky (1951 şi 1957), Paul Hindemith (1955), Benjamin Britten (1955), Ernest Bour, Igor Markewitsch, Paul Sacher, Darius Milhaud, Erich Kleiber şi în special marele dirijor al muzicii moderne Hermann Scherchen.

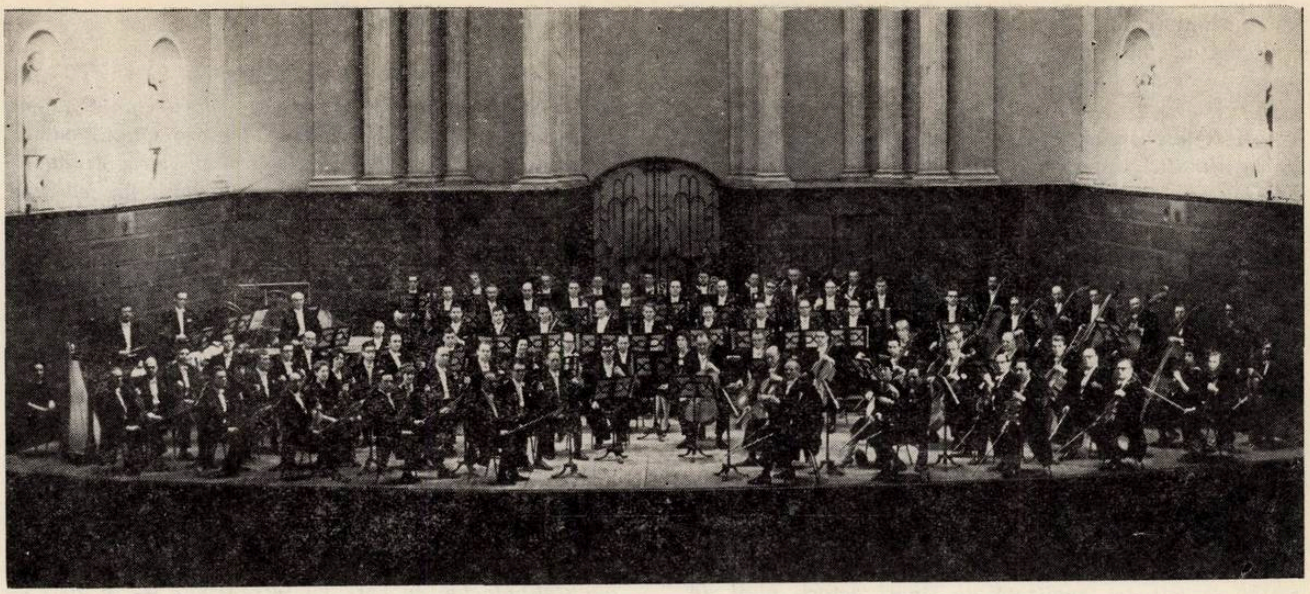
Din vastul număr de solişti din străinătate sînt de amintit Jean Vigué (deja în 1947), Monique Haas, Nikita Magaloff, Pietro Scarpini, Geza Anda, Luigi Dallapiccola, Clara Haskil, Arthur Grumiaux, Wolfgang Schneiderhan, Rugiero Ricci, William Primrose şi mulţi alţii.

Karl Amadeus Hartmann a murit în luna decembrie 1963, cu cîteva zile înaintea inaugurării teatrului de operă reconstruit, aşa numitul „Nationaltheater" din München, distrus într-o noapte teribilă a toamnei anului 1943. Organizarea concertelor a fost preluată de un alt compozitor Wolfgang Fortner, conducînd în general pe baza ideilor lui Karl Amadeus Hartmann.

Dintr-un început modest al anului 1945, ciclul Musica Viva din München a devenit, cu peste 150 de concerte pînă azi, o instituţiune cu renume mondial, recunoscut de un Igor Strawinsky într-o scrisoare din martie 1958.

Instituţiuni similare pentru propagarea muzicii contemporane au fost iniţiate şi în alte oraşe din R.F.G. ca de ex. la Heidelberg, Essen, Freiburg, precum şi la staţiile de radiodifuziune din Hamburg, Köln şi în special din Baden-Baden, unde Heinrich Strobel este directorul secţiei de muzică. Însă nici una nu a atins faima ciclului Musica Viva din Munchen. O bună cooperare între Musica Viva şi Cursurile internaţionale din Darmstadt s-a dovedit a fi de mare avantaj pentru ambele instituţiuni. Astfel că renumitul critic R. H. Ruppel din München cu drept cuvînt putea afirma în cartea sa intitulată „Musica Viva" : Musica Viva este podiul, iar cursurile internaţionale din Darmstadt sînt seminarul muzicii moderne din Germania.

ROBERT MACHOLD



Festivalul muzical de la Stockholm

— de vorbă cu compozitorul Tudor Ciortea —

Între 19 și 29 septembrie 1968 s-a desfășurat la Stockholm cea de-a 16-a ediție a *Festivalului muzical suedez*, consacrat de data aceasta muzicii contemporane nordice, prezentînd numeroșilor participanți o serie de interesante creații ale muzicii noi din Suedia, Norvegia, Danemarca și Finlanda.

Ne-am adresat compozitorului Tudor Ciortea, participant la această prestigioasă manifestare internațională, cu rugămintea de a ne împărtăși cîteva impresii asupra desfășurării festivalului.

— În primul rînd, cum este organizată această întîlnire și care au fost obiectivele preconizate cu ocazia celei de-a 16-a ediții ?

— Ca în fiecare an, Festivalul a stat sub patronajul de onoare al regelui Gustav VI Adolf, fiind conceput ca o manifestare multilaterală a tuturor genurilor de creație aparținînd componisticii scandinave. Vreau să relev, de la început, primirea excepțională care ne-a fost făcută — mie și colegului meu Cornel Țăranu — din partea doamnei și domnului Georg Kjellberg, secretar general al festivalului, ca și de către ceilalți organizatori. Dealtfel, dl. Kjellberg a fost invitatul țării noastre chiar în primăvara acestui an, exprimîndu-ne cele mai calde cuvinte despre viața culturală românească, pe care a avut prilejul s-o cunoască îndeaproape. Mărturisesc că ospitalitatea acestor oameni a depășit toate așteptările noastre, și țin să le mulțumesc, încă o dată, și pe această cale.

Programul festivalului a cuprins toate domeniile de activitate muzicală, de la muzica de cameră și simfonică, pînă la operă și balet. Am putut urmări îndeaproape atît creația — mai veche și mai nouă — cît și calitățile unor interpreți de mare valoare.

— Unde s-au desfășurat aceste manifestări ?

— Datorită unei organizări perfecte, am putut urmări concertele simfonice atît în sala de concerte a Filarmonicii — situată în plin centru al capitalei suedeze — cît și în sala ultramodernă a complexului Radioteleviziunii, „Sveriges Radio", situat în afara orașului și dotat cu ce este mai nou în acest domeniu. În ce privește muzica de cameră, aceasta a putut fi audiată de-o potrivă în studiourile Radioteleviziunii cît și în plăcuta atmosferă de intimitate a castelului baroc de la Hässelby — o localitate suburbană a metropolei ; recitaluri de cameră au avut loc și în cunoscutul Södra Teatren *— teatrul din sud. În sfîrșit, pentru spectacolele de operă fusese rezervată sala Operei regale (în oraș) precum și sala de spectacole din vechiul castel regal de la Drottningholm, ambele construite în epoca „gustaviană" de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. La aceasta din urmă am avut ocazia să văd o instalație rămasă unică în lume : totul se petrece în cadrul nealterat al barocului, cu decorurile și costumele epocii respective ; însă uluitor este faptul că pînă și mașinăria de scenă este cea originală : se manevrează și astăzi cu ajutorul vechilor scripete acționate cu frînghii, ca acum 200 de ani — și totul merge aproape cu perfecțiunea celui mai modern aparataj electric !*

— Fiindcă sîntem la aspectul arhaic : cu siguranță că ați mai întîlnit asemenea „reconstituiri" în decursul festivalului...

— Într-adevăr, aș cita un spectacol de neuitat, cam de la sfîrșitul festivalului. Într-o sală a Muzeului de istoria muzicii (care posedă și o valoroasă colecție de instrumente muzicale vechi), s-a organizat o seară medievală. Aici am ascultat — în interpretarea unor artiști cîntînd la instrumente de mare interes istoric — balada „Aucassin et Nicolette" din secolul al XIII (cu o muzică adaptată epocii), precum și celebrul „Jeux de Robin et Marion" de Adam de la Halle. Regia acestui rarissim spectacol a aparținut lui Bernhard Krook, cu concursul cîntăreților Lars Billengren, Gunilla Slättegard și Fred Akerström. A mai colaborat și excelentul ansamblu de mimi din Upsala, cunoscuții „Joculatores Upsaliensis". Dacă mai adăugăm și atmosfera singulară a unei estrade înconjurate de public, ne dăm seama de valoarea unei astfel de evocări, realizată de tineri actori, plini de entuziasm.

— Revenind însă la muzica contemporană, ce ne puteți spune despre creația de cameră ?

— Aș spicui cîteva din piesele care mi s-au părut mai interesante. Astfel, mai întîi cele „9 Cîntece Haiku" *de compozitoarea Maj Sonstevold, pentru altistă (Else Nedberg), flaut (Ulf Bergström) și harpă (Rozalia Savin). Apoi,* Quartetul de coarde *de Thorkell Sigurbjörnsson, scris în anul 1968, în execuția formației „Săulescu". Piesa folosește toate cuceririle tehnicii noi, atît în compoziție cît și în tratarea instrumentală, păstrînd însă (ca de altfel majoritatea lucrărilor scandinave) un pronunțat caracter liric și un bun gust, perfect echilibrat ca stil. Recitalul de muzică de cameră — cuprinzînd și alte lucrări interesante — a avut loc în atmosfera plină de grație și intimitate a castelului de la Hässelby.*

În studiourile Radioteleviziunii am putut urmări Nocturna *de Alfred Janson (pentru cor mixt, 2 violoncele, harpă și 2 percuționiști), după poemul „Mitternacht" de Nietzsche. Vocile sînt tratate simplu dar cu puternică expresie dramatică, în timp ce percuția este folosită cu multă eficacitate — în special în dinamica ascendentă din final. În sfîrșit, la Södra Teatren, interesanta* Oră a unui bloc *de Bo Nilsson, pentru soprană și orchestră de cameră. Lucrarea ne amintește de Boulez (al cărui elev a și fost Nilsson), folosind în anumite pasagii ale celor 6 secțiuni și acordeonul, ca efect sonor special. Tot aici, am asistat la un spectacol de „muzică totală :* De la un punct la oricare altul, *de Bengt Emil Johnson în colaborare cu Lars-Gunar Bodin și Margareta Äsberg. Se folosește mișcarea, sunetul, lumina, textul vorbit, strigătura etc. Pe de-o parte, se reliefează psihologia individuală, legată de întîmplările momentului (ceea ce numim astăzi „happening"), pe de alta automatismul tehnic — ambele concepute ca dialectică a celor două procese ale vieții moderne. Atmosfera este stranie, străfulgerată de gesturi simbolice cu caracter expresionist — o lucrare interesantă ca experiment, folosind o vastă instalație de amplificare, atît pe scenă cît și în sală.*

— Dar în simfonic ?

— Mai întîi „Eco" *(pentru soprană, cor de copii, cor mixt și orchestră mare) de norvegianul Arne Nordheim, după un text de Salvatore Quasimodo și în excelenta interpretare a sopranei Taru Valjakka. Efectele dramatice sînt bine exploatate, iar corurile alternează — în mod original — scandări silabice și recitări cu pasagii cîntate, în timp ce solistei îi revine menirea de a susține marele arc melodic. Aș spune că o oarecare austeritate a liniei vocale mi-a sugerat, într-un fel, recitativul gregorian. De menționat că orchestra este fără viori, folosind — în plus — două piane, o orgă Hammond, harpă și chitară electrică.*

— Cîteva cuvinte despre ansamblurile simfonice ?

— M-aș opri, în special, la Orchestra simfonică a Radioteleviziunii, avînd ca dirijor permanent pe Sergiu Celibidache, cu care va întreprinde — în 1969 — un lung turneu european, concertînd și în cadrul E.B.U. (European Broadcasting Union). De altfel, Radioteleviziunea reprezintă, în Suedia, o instituție de mare prestigiu — și cred că simplul fapt că (pe lîngă excepționala ei dotare modernă) Radioteleviziunea întreține și un Conservator propriu, spune, poate, totul.

— Ce spectacole de operă și balet ați vizionat ?

— În primul rînd (ca interes „istoric", ca să-i zicem astfel), o reprezentație cu „Răpirea", *în ambianța teatrului baroc de la castelul Drottningholm. Conducerea muzicală, Gunnar Staern și regia lui Folke Abenius — iar ca voci de prima calitate : Margareta Hallin, Gunilla și Tort Slättegard, John-Erik Jacobsson, Bengt Rundgren. Apoi,* „Marionete", *operă în 3 acte de Hinding Rosenberg — de fapt o reluare după aproape 30 de ani. În ciuda anumitor lungimi, lucrarea impresionează și astăzi prin prospețimea și actualitatea ei. Dar despre Rosenberg sînt mai multe de spus.*

— Hinding Rosenberg este numit, deseori, „părintele" școlii muzicale contemporane în Suedia...

— Este adevărat că există un adevărat cult pentru acest venerabil septuagenar. Este extrem de gustat, iar cei care ar dori să-i reproșeze un oarecare eclectism (am găsi, poate, în opera sa, stilurile cele mai diferite), nu pot să nu-i recunoască excepționalul meșteșug orchestral și deosebita-i fantezie artistică. De altfel întîlnim în Suedia (ca și la noi) o binefăcătoare coexistență a stilurilor contemporane ; se continuă buna tradiție nordică, pe care se grefează înnoirile celor mai tineri. Și poate că am avut cel mai bun exemplu al acestei sinteze prin suita coregrafică „Sisyfos" *de Karl-Birger Blomdahl — unul din cei mai remarcabili reprezentanți ai generației medii, recent decedat, fost director al Radioteleviziunii suedeze. Limbajul său muzical este foarte evoluat, cu o excelentă intuiție a muzicii de scenă, mînuind cu multă economie mijloacele de expresie. În coregrafia semnată de Birgit Akesson și Kare Gundersen —*

precum și cu colaborarea unui grup din excelenta formație a corpului de balet suedez — consider că „Sisyfos" a fost unul din spectacolele cele mai reușite ale festivalului; firește, alături de alte realizări ale genului, ca de pildă „Povestirile lui Hoffmann", *în interpretarea cunoscutului tenor finlandez Nicolai Gedda în rolul titular.*

Aș mai menționa, în încheiere, o foarte reușită operă scrisă special pentru televiziune. Este vorba de „Olandezul", *aparținînd compozitorului Ingvar Lidholm, după o piesă de Strindberg. Remarcabila realizare muzicală s-a datorat colaborării fructuoase a autorului cu regia tehnică. De altfel Lidholm a demonstrat și prin alte lucrări (ca de ex.* Canto LXXXI, *pe texte de Ezra Pound) măiestria lui de a surprinde cele mai fine nuanțări și expresii ale vocii umane, în cînt, declamație sau prin vorbire.*

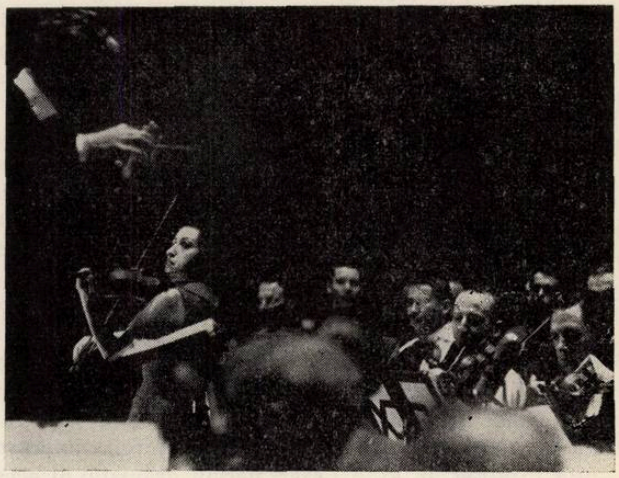
— Ce ne puteți spune despre organizarea profesională a compozitorilor suedezi?

— Există o Societate a compozitorilor suedezi, condusă de un număr restrîns de specialiști, în frunte cu distinsul compozitor Gunnar Bucht, în același timp și președinte al Comitetului național suedez din cadrul Consiliului internațional al Muzicii. Nu este întîmplător că, în aceiași clădire din Scuarul micului parc de la Tegnerlunden, funcționează și Centrul de informație despre muzica suedeză (STIM) care, pe lîngă sarcina de apărare a drepturilor de autor ale compozitorilor suedezi, posedă și o excelentă secție documentară. La simplă cerere — folosind un index tipărit al lucrărilor compozitorilor suedezi — se poate audia, pe disc sau bandă de magnetofon, orice lucrare solicitată, urmărindu-se și partitura respectivă, oferită într-un dosar purtînd același număr de ordine ca și discul sau banda respectivă. Evident, cu mijloacele moderne de multiplicare (fotocopiere, xerox etc.), cele mai noi partituri sînt prezente imediat la acest centru de documentare. În felul acesta am putut asculta cîteva lucrări ale unor valoroși compozitori, de la clasicul Franz Berwald pînă la contemporanii Bengt Hambreus, Gunnar Bucht, Bo Nilsson, precum și fragmente din cunoscuta operă comică „Aniara" de Carl-Birger Blomdahl.

— Ce alte personalități ale vieții muzicale din Stockholm ați mai avut ocazia să cunoașteți?

— În primul rînd, contactul cu Dr. Enhörning, director general al Radioteleviziunii suedeze, care a avut amabilitatea de a ne pune la dispoziție materialul și informațiile necesare privind activitatea acestei importante instituții. Cu prilejul participării noastre la Stockholm, am mai cunoscut — în cadrul unei recepții oferite de Eduard Mezineescu, ambasadorul României în Suedia — și alte personalități importante ale vieții muzicale suedeze, printre care amintesc pe dl. Gunnar Jensen, director artistic al Radioteleviziunii și pe dl. Nils Wallin, director al Impresariatului de stat — ambii foarte interesați de a se ajunge la un schimb eficient de manifestări artistice cu țara noastră.

Sergiu Celibidache



— Ca impresii generale?

— Impresia generală a fost excelentă, și aș funda-o pe nivelul înalt al vieții sociale (care, în mod nemijlocit, condiționează o temeinică organizare a vieții culturale), cu manifestări de cea mai înaltă ținută artistică.

• Începutul stagiunii
• Oaspeți
• Debuturi

Începută sub semnul unei sărbătoriri de prestigiu pentru cultura noastră muzicală — 100 de ani de la înființarea Filarmonicii bucureștene — stagiunea de concerte s-a arătat deosebit de interesantă, promițătoare pentru profilul activității principalelor noastre instituții artistice. Dacă din punctul de vedere al marelui repertoriu primele concerte susținute de Filarmonica „George Enescu", Orchestra simfonică și Orchestra de studio a Radioteleviziunii și-au axat orientarea pe reluarea unor lucrări bine cunoscute de public (aceleași concerte de Beethoven, Dvorak, Schumann, Mozart... aceleași „Tablouri dintr-o expoziție" de Musorgski, din nou „Recviemul" de Mozart și „Recviemul german" de Brahms), muzica românească s-a bucurat de o reprezentare mai personală. Într-unul din primele concerte ale Filarmonicii, am putut asculta o partitură aparținînd creației românești dintre cele două războaie mondiale — „Ringul" de Filip Lazăr. Dirijorul Mircea Cristescu a intuit, interpretînd lucrarea lui Filip Lazăr, nervul dramatic al acestei descrieri pasionante, care depășește redarea obiectivă a unei gale de box, sugerînd simboluri ale existenței umane. De o maximă concizie, „Ringul" de Filip Lazăr ne-a îngăduit încă o dată să regretăm nejustificatele omiteri din programele noastre de concert privind creația unui artist original și reprezentativ pentru o epocă a școlii componistice românești. O săptămînă mai tîrziu, ascultam în concertul Filarmonicii, sub bagheta lui Mircea Basarab celebra Suită din baletul „La piață" de Mihail Jora. Interpretarea dată ne îndreptățește să considerăm că înțelegerea muzicii venerabilului maestru dezvăluie de fiecare dată ineditul unei personalități pline de farmec și pitoresc. De altfel această lucrare, alături de „Concertul pentru pian și orchestră nr. 2" de Pascal Bentoiu a fost inclusă și în programele turneului Filarmonicii „George Enescu" în Jugoslavia, turneu care s-a bucurat de o unanimă apreciere.

Din programele Filarmonicii, mai semnalăm o primă audiție: „Cantata festivă" pentru cor și orchestră de George Draga. Scrisă pentru orchestră mare, lucrarea tinde să amplifice prin sonoritățile instrumentale și corale rezonanțele unei poezii a lui Ștefan Augustin Doinaș — „Sborul în grup" din volumul „Cartea Mareelor". Cantata, deși face parte dintr-un gen mult abordat în muzica noastră contemporană, poate oferi, așa cum o dovedește și compozitorul George Draga, resurse noi, evitînd clișee consacrate. Tocmai căutînd o soluție care să nu altereze gravitatea ideii-mesaj, autorul s-a îndreptat spre o recomentare a unor forme renascentiste. Cele șapte secțiuni — Preludiu, Recitativ, Interludiu I, Madrigal, Interludiu II, Coral și Postludiu — oferă o alternare a sonorităților corului și orchestrei, vocile propulsînd discursul muzical, ducînd acțiunea ideilor mai departe, iar orchestrei revenindu-i rolul de a comenta și consolida emoțiile sugerate. Sobrietatea limbajului, economia de efecte spectaculoase își găsesc o perfectă justificare în formula dramatică a acestei cantate. Iar din punctul de vedere al limbajului, elementele contemporane de tratare ritmică motivică și instrumentală lasă impresia unei reflectări a artei vechilor madrigaliști.

Cu un titlu oarecum asemănător, „Muzica Festivă" de Ștefan Zorzor, înscrisă ca primă audiție la deschiderea stagiunii Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, ne dezvăluie o altă problematică. Există totuși o notă comună cu lucrarea lui George Draga, arătînd că în preocupările compozitorilor noștri ideia de „festiv" a început să capete un conținut mai profund, mai strîns legat de înțelegerea vieții contemporane. Iată de ce „Muzica Festivă" a lui Ștefan Zorzor degajă o atmosferă dramatică, sobră, ostentativ nespectaculoasă. Ideea de bază, am spune ideea programatică a acestei piese simfonice, este evocarea unui moment eroic din viața oamenilor, evocare ce capătă în memoria artistului dimensiunile unui eveniment de mare importanță. Prima parte a lucrării prezintă, într-o enunțare concentrată, elementele faptului eroic ce constituie subiectul meditației. În continuare, secțiunea a doua reia aceste elemente, le dezvoltă pe coordonate de mare întindere, sesizînd aspecte ce nu le-am fi bănuit și propunînd interpretări diverse ale acestor aspecte. De altfel, dialectica acestui mod de construcție muzicală este consecvent urmărită pînă în ultimele măsuri, finalul propriu-zis neconstituind o încheiere fără replică ci o posibilitate deschisă unei noi rememorări. Aflat la a doua lucrare programată în concertele bucureștene, Ștefan Zorzor se afirmă ca un compozitor ce stăpînește mijloacele orchestrei moderne, solicitînd nuanțări subtile și construind efecte orchestrale cu deplină argumentare în conținutul muzicii. Cele trei grupe de suflători, separate de corpul coardelor, urmăresc efecte de stereofonie mereu colorate cu intervențiile percuției. Dar merită subliniat că nu ideea folosirii orchestrei domină, ci ideea tematică determină construcția generală. La o săptămînă după acest concert, dirijat de Iosif Conta, Orchestra simfonică a Radioteleviziunii condusă de Emanoil Elenescu prezenta o altă primă audiție. Ritmica programării acestor lucrări în prima audiție, informînd publicul asupra as-

pectelor creației muzicale românești contemporane, ne îndreptățește să credem că Radioteleviziunea va continua și pe viitor să fie un factor de emulație a vieții noastre muzicale. Piesa simfonică „Vitralii" de Mihai Moldovan impresionează prin simplitatea și claritatea construcției, nuanțarea discretă a imaginilor. Dincolo de prima impresie, sesizăm o gîndire fermă, capabilă să sintetizeze. Ca și în lucrările anterioare, Mihai Moldovan caută elemente esențiale ale limbajului folcloric, prezentînd posibilități de evaluare muzicală. Cu asemenea elemente, tratate cu o tehnică componistică modernă, compozitorul crează în „Vitralii" o suită de viziuni care nu se limitează la imagistic, ci prelungesc investigația în adîncul sufletului uman. Primele audiții menționate în acest început de stagiune nu au demonstrat numai prezența unei preocupări din partea interpreților ci și profilarea unei tinere generații de compozitori ce se afirmă acum cu lucrări reprezentative.

Pentru publicul bucureștean, considerăm ca bine venite concertele ce îi dau posibilitatea de a cunoaște mai îndeaproape nivelul artei interpretative ale ansamblurilor simfonice din țară. În această acțiune se încadrează turneul Orchestrei Filarmonice „Banatul" din Timișoara. Alegînd un repertoriu deosebit de interesant, acest ansamblu, dirijat de Nicolae Boboc, demonstrează prin nivelul la care se prezintă o seriozitate și responsabilitate artistică meritorie. Nicolae Boboc îndrumă orchestra spre o înțelegere adîncă a muzicii, spre o interpretare conștientă de datele stilistice prezente în fiecare lucrare. Un program de muzică contemporană, compus din lucrări deosebit de pretențioase ca redare muzicală, putea să creeze premizele unei „descifrări" impersonale a partiturilor. În concertul amintit, nivelul general a depășit asemenea aspecte, marcînd o creștere calitativă care face cinste artiștilor timișoreni. Notăm de asemenea gradarea alcătuirii programului, gradare care a contribuit la menținerea interesului publicului pentru întreg concertul. După „Variațiunile pe o temă proprie" de Ionel Perlea, „Concertul al V-lea" pentru orchestră de Petrassi a întregit demonstrația de posibilități a diferitelor compartimente instrumentale. În Patru meditații simfonice „Înălțarea" de Messiaen am sesizat totuși o mai bună rezolvare a corzilor, care au nuanțat expresiv cîntul. Piesele pentru orchestră op. 6 de Webern, care au încheiat programul, reprezintă însă în mod cert realizarea cea mai de seamă pe care ne-a oferit-o acest colectiv artistic în plin progres.

Pentru cei care de mai bine de zece ani urmăresc concertele Orchestrei medicilor, contribuția amatorului, a interpretului care paralel cu munca sa profesională, face loc în viața sa spirituală și pentru aprofundarea înțelegerii muzicii, constituie un element prețios de educare a publicului. Orchestra medicilor este un elocvent exemplu a ceea ce înseamnă ridicarea artistului amator la nivelul unui om de cultură ce-și asumă misiunea de propagator al valorilor muzicii. Recentul concert al Orchestrei medicilor cuprindea un program de capodopere ale muzicii baroce și clasice. Sub gestul discret al dirijorului, Dr. Ermil Nichifor, orchestra a realizat în „Concerto grosso" de Händel momente de împlinire stilistică demne de relevat, iar finalul simfoniei „Miracolul" de Haydn, depășind chiar secțiunile anterioare ale lucrării, a dezvăluit valențe de virtuozitate a ansamblului posibile doar la capătul unor eforturi susținute cu consecvență și pasiune. Să nu uităm că ani de zile această orchestră a avut în dirijorul Mircea Cristescu un competent și entuziast îndrumător. Consemnăm de asemenea, prezența în „Concertul pentru pian în re minor" de Mozart, a unui interpret ce prezintă certe calități de concertist. Dr. Adrian Georgescu posedă nu numai datele tehnice și stilistice ale unui asemenea solist, ci și sensibilitatea unui adevărat interpret. Cu fiecare apariție în public, Orchestra medicilor își dovedește încă o dată rolul în deschiderea unor noi perspective, în activitatea de amatori, spre zonele elevate ale muzicii.

La sfîrșitul lunii octombrie, Sala Ateneului a găzduit primul concert dat în noua stagiune de Orchestra „Academica" și corul Conservatorului „Ciprian Porumbescu". Sub conducerea lui Alexandru Șumski și a maestrului de cor Gh. Popescu, studenții au oferit un program Beethoven—Ceaikovski. Atît soliștii — pianistul Toma Vesmaș, în „Fantezia pentru pian, cor și orchestră" de Beethoven și violonista Silvia Marcovici în „Concertul pentru vioară" de Ceaikovski — cît și întreg ansamblul au transmis publicului entuziasmul unei interpretări în care elanul tineresc poate depăși orice dificultate prin sinceritatea sentimentului. La nivelul exigențelor unui concert public, dirijorul Alexandru Șumski a interpretat uvertura „Egmont" de Beethoven într-o alură romantică plină de patetism. Din restul programului, s-au relevat doar fragmente reușite, confirmîndu-ne impresia că doar prin consecvența și asiduitatea muncii se va putea obține pe viitor un program realizat integral în condiții calitative satisfăcătoare.

Așteptat cu interes, concertul Orchestrei de cameră din Kiev a reîmprospătat momentele de deplină satisfacție artistică prilejuite acum un an de turneul ansamblului de cameră dirijat de Rudolf Barșai. Cele două părți ale programului susținut în Sala Ateneului ne propuneau cunoașterea a două aspecte stilistice deosebite, ce pot arăta valențe interpretative ale unei orchestre de cameră. Am observat în „Concerto grosso op. 6 nr. 10" de Händel rigoarea pulsației ritmice, clara intrepătrundere a planurilor sonore, intuirea atmosferei elegante pe care o degajă această muzică prin firescul înlănțuirii tablourilor de gen cuprinse în suită. Net diferențiată, atitudinea muzicienilor s-a remarcat prin sobrietate și elevată susținere a expresiei melodice în cele trei Fugi (Nr. 11, 12, 14) de Johann Sebastian Bach. Făcînd parte din monumentala „Arta fugii" a maestrului de la Leipzig, cele trei fugi realizau nu numai sinteza unui moment al artei polifonice, ci și concentrarea expresivă a unei pagini de autentică muzică. Tehnica violonistică, mereu supusă obiectivului principal al redării purității gîndirii marelui muzician umanist, a condus cu claritate spre o bună rezolvare a formulei instrumentale alese de artiștii din Kiev. În cea de a doua parte a programului dirijorul Anton Saroev a abordat lucrări aparținînd unei alte perioade muzicale. „Partita nr. 1" de M. Skorik ca și „Divertismentul" de Bella Bartok demonstrau o bună orientare stilistică, echilibru în redare, plastica sonorității orchestrale, însușiri ce fac din acest tînăr ansamblu

de cameră o formație reprezentativă. Regretăm că organizarea vieții noastre de concert nu dă suficientă atenție coordonării manifestărilor mai importante. Suprapunerea concertului din Sala Ateneului al Orchestrei din Kiev, cu cel susținut în Sala mică a Palatului de „The music group of London" este în acest sens un regretabil exemplu, care ne-a împiedicat să consemnăm o prezență artistică mai rar întîlnită în peisajul vieții noastre muzicale.

Prin cele două concerte ale sale, în cadrul schimburilor culturale, Societatea filarmonică din Budapesta a prilejuit publicului nostru un contact edificator cu ansamblul simfonic reprezentativ al țării prietene. În programele sale, muzica lui Bartok s-a bucurat de o atenție deosebită, evidențiindu-se elemente stilistice caracteristice, în echilibrul arhitecturii, dozajul sonorității și al tempourilor. Solist al Concertului pentru vioară și orchestră de Bartok, Kovacs Deneș îmbină calități de virtuoz cu cele ale unui muzician de incontestabilă cultură. Frazarea, vibrația și fermitatea cîntului au arătat înțelegerea profundă și personală a partiturii, umbrită uneori de o oarecare rigiditate a manierei violonistice. Repertoriul clasic, cuprinzînd lucrări ale lui Mozart și Beethoven ni s-a părut mai puțin rezolvat, mai ales ca adaptare a orchestrei, sub conducerea dirijorului Andras Korody, la condițiile oferite de Sala Ateneului. Apreciem însă grija cu care Orchestra filarmonică din Budapesta a interpretat, omagial, „Concerto" de Doru Popovici, arătînd interesul sincer pentru creația noastră contemporană. Utilitatea unor asemenea contacte reciproce a fost demonstrată printr-o prezență care a justificat receptivitatea publicului nostru.

Deși viața de concert a solicitat din plin atenția melomanilor, o seamă de spectacole ale Operei au reușit să marcheze prima lună a stagiunii cu realizări importante. În lipsa unei premiere, Opera Română a oferit publicului un impresionant număr de debuturi prestigioase. Laureată a primului Concurs internațional de canto „George Enescu", soprana Elena Simionescu, apreciată solistă a Teatrului muzical din Constanța, și-a făcut debutul pe scena Operei Române în condiții meritorii. La interval de două zile, interpretînd rolurile principale feminine din Rigoletto și Bărbierul din Sevilla, Elena Simionescu a demonstrat posibilități vocale și de muzicalitate care îndreptățesc speranța de a o considera ca o artistă cu resurse deosebite în cadrul colectivului Operei. Prezența scenică agreabilă, bunul gust al interpretării actoricești, merită a fi notate ca date ce întăresc această convingere. Dintre tinerele talente lansate de Concursul internațional de canto „George Enescu" face parte și mezzosoprana Viorica Cortez Guguianu, astăzi o cîntăreață care și-a asigurat un bun renume pe cîteva scene de prestigiu ale teatrelor lirice europene. Debutul ei în opera „Carmen" a oferit și publicului nostru imaginea consolidării unui talent, a maturizării unui glas cu calități excepționale. Desigur pe măsura acestor calități putem spera că Viorica Cortez Guguianu ne rezervă perspectiva unor realizări de înalt nivel, abordînd roluri din ce în ce mai diverse și totodată mai desăvîrșite ca întruchipare. Seria debuturilor din această lună continuă cu apariția lui Ludovic Spiess în „Trubadurul" de Verdi și a Magdei Ianculescu în „Tosca" de Puccini. Pentru cei doi interpreți, debutul bucureștean a fost mai degrabă o concluzie a succeselor obținute cu aceste roluri peste hotare. Dacă la Ludovic Spiess partitura lui Manrico înseamnă un rol adăugat interpretărilor anterioare, pentru Magda Ianculescu abordarea partiturii pucciniene semnifică o cotitură în munca sa artistică. Conștientă de posibilitățile căpătate de-a lungul unei serioase cariere lirice, Magda Ianculescu a încercat, — și a reușit, — să adopte o formulă nouă de interpretare, conformă din punct de vedere muzical cu evoluția glasului de la soprană lirico-lejeră către soprană lirico-dramatică. Consemnînd succesul acestui debut, credem că se cuvine să subliniem că la reușita spectacolului cu „Tosca" contribuția maestrului Petre Ștefănescu Goangă, impresionant interpret al lui Scarpia, și a tenorului Ludovic Spiess, un Mario Cavaradossi ce suportă comparația unor celebre interpretări mondiale, au făcut ca publicul nostru să asiste la una dintre cele mai frumoase seri de operă ale acestei stagiuni. De altfel, evocînd asemenea momente de împlinire artistică, ne întrebăm care ar fi calificativul ce se cuvine să îl dăm unui alt spectacol ieșit din obișnuit — „Don Juan" de Mozart, avînd ca oaspete în rolul Donnei Anna pe soprana austriacă Gundula Janowitz. Prestigioasa demonstrație de interpretare și de stil mozartian a conferit acestei seri vibrația unor momente de festival internațional. Gundula Janowitz impresionează prin complexul personalității sale, prin totala sudură a muzicianului cu actorul și desăvîrșitul control al efectului final, de mare fidelitate față de partitură. Deși inegal ca distribuție, uneori chiar discutabil ca punere la punct a interpretării muzicale de ansamblu, spectacolul cu Gundula Janowitz și cu Dan Iordăchescu în rolul titular a fost un eveniment unic.

Tot în domeniul operei, o premieră a Ansamblului de cîntece și dansuri a Forțelor Armate sub conducerea artistică a colonelului Dinu Stelian a încercat, pentru prima oară, să prezinte publicului un spectacol de coruri și arii din repertoriul liric, într-o formulă nouă. Astfel, publicul obișnuit al reprezentațiilor acestui ansamblu a putut urmări, într-un cadru scenic sugestiv, cu un efect emotiv accentuat de condițiile respective, pagini celebre, de la Mozart și Verdi pînă la Gheorghe Dumitrescu, de la Strauss pînă la Lopez. Notînd entuziasmul și devotamentul cu care interpreții s-au angajat într-o muncă ce are aspecte noi, nu lipsite de dificultăți, menționăm numele cîtorva soliști: Maria Dumitreasa, Veronica Dumitrescu, Margareta Ballo, Ion Mutiu, Pompei Hărășteanu, Ion Bogza. Dar meritul deosebit al acestei prime reușite revine și dirijorului, Sergiu Ieremia, coregrafilor Vladimir Bedea, Viorica Cișmigiu și regizoarei Bissy Roman, semnatara actualei montări. Spectacolul consemnat la începutul lunii octombrie, dovedește că un ansamblu ca cel al Forțelor Armate trebuie — și poate — să găsească mereu noi soluții în atragerea și educarea publicului, conform cerințelor vieții spirituale contemporane.

GRIGORE CONSTANTINESCU

The Music Group of London

În concertele noastre de muzică de cameră, prezența artiștilor de peste hotare este un eveniment destul de rar, spre deosebire de concertele simfonice care, situîndu-se în centrul atenției publicului și al organizatorilor, rămîn și sub acest aspect privilegiate. Cu atît mai mult, inițiativa de a invita admirabila formație engleză „The Music Group of London" trebuie salutată cu entuziasm. Acest ansamblu și-a cucerit, scurt timp de la alcătuirea sa, o reputație bine meritată. Prin ineditul componenței sale, el aduce un timbru distinct în peisajul muzicii de cameră, dominat în general de formațiile tradițional alcătuite (trioui, cvartete de coarde, cvintete de suflători). Alind sonoritatea instrumentelor de coarde (vioară, violoncel) cu aceea a unor instrumente de suflat (clarinet, corn), cărora li se adaugă participarea pianului, formația are la dispoziție un repertoriu foarte variat, și în bună parte neglijat, în care sînt reprezentate diferite epoci și curente din trecut pînă în zilele noastre. Programul concertului a fost astfel alcătuit încît, pe de o parte, să ilustreze varietatea combinațiilor posibile — de la trei la cinci instrumente — și, pe de altă parte, să reprezinte prin opere valoroase creația clasică și cea contemporană, totodată acordînd un loc însemnat artei naționale.

Trioul cu clarinet în si bemol major de Beethoven, operă de tinerețe care precede ciclul primelor șase cvartete de coarde, este mai rar cîntat în forma sa originală (cu clarinet în loc de vioară). Interpretarea a scos în relief aspectele cele mai beethoveniene ale lucrării : caracterul energic al primei părți și imprevizibilul variațiunilor din final, lipsite de orice element decorativ și convențional.

Compozitorul Don Banks, originar din Australia, este pentru întîia oară înfățișat publicului nostru printr-un trio pentru corn, vioară și pian. Scrisă acum șase ani, lucrarea conține unele trăsături tipice pentru școala engleză contemporană. Se remarcă astfel seriozitatea travaliului componistic, vădind o netă înclinație spre polifonie și spre economie tematică, de asemenea persistența filonului liric postromantic și, în general, tendința mai moderată de a îngloba unele elemente noi ale limbajului muzical. Demnă de relevat a fost participarea cornistului Alan Civil, care a știut să dozeze cu subtilitate sonoritățile instrumentului, contribuind la perfectul echilibru al interpretării.

Înrudit ca tendințe, Cvintetul de Hugh Wood se distinge printr-o incontestabilă inventivitate ritmică și un dezvoltat simț coloristic. Lucrarea a fost adăugată programului inițial cu ocazia vizitei în țara noastră a compozitorului englez, profesor la Universitatea din Glasgow. Introducerea lucrării s-a dovedit binevenită și prin faptul că a permis participarea întregii formații, care a demonstrat astfel unitatea sa de concepție și deplina precizie și omogenitate sonoră.

Punctul de maxim interes al programului l-a constituit Cvartetul de Olivier Messiaen, operă care, la mai bine de un sfert de secol de la crearea ei, s-a impus ca una dintre culmile muzicii contemporane. Cu forța personalității sale, compozitorul realizează fuziunea unor elemente ce provin din epoci, culturi și stiluri foarte diferite. În Cvartet, ca și în alte pagini semnificative ale sale, se poate vorbi despre un dualism al lui Messiaen — artist vizionar și muzician de sinteză — a cărui operă încearcă să pună de acord cultura muzicală europeană și îndepărtatele tradiții ale Asiei, organizarea riguroasă (sistemele ritmic și modal) și libertatea nestingherită (cîntecul păsărilor), extazul și frenezia dionisiacă, într-o artă care, în egală măsură consolidează și înnoiește. Cvartetul „Pentru sfîrșitul timpului" reprezintă unul din cele mai caracteristice momente ale creației lui Messiaen poate și printr-un anume echilibru al celor două laturi ale personalității compozitorului, dar mai ales prin faptul că pune în discuție însuși specificul muzicii ca artă desfășurată în timp — de unde chiar titlul lucrării.

Binecunoscută publicului nostru datorită excelentei formații „Musica Nova", lucrarea a putut fi acum urmărită într-o viziune interpretativă de egal interes. Dintre cele opt părți ale acestei opere de mare amploare, o pondere deosebită au căpătat nu momentele apocaliptice ci paginile de lirism extatic. Cele două „Laude" (și nu „Furtuni", cum le intitula programul de sală în mod eronat) au fost cîntate cu elevată poezie de violoncelista Eileen Croxford, violonistul Hugh Bean și pianistul David Parkhouse. În ceea ce privește contribuția clarinetistului Bernard Walton, aceasta a fost, mai ales în pagina pentru clarinet solo, cu adevărat excepțională.

Maturitatea concepției interpretative, siguranța tehtică, atitudinea de mare sobrietate dublată de pasiunea pentru cîntatul în comun sînt calități care îi definesc pe toți membrii formației „The Music Group of London" unindu-i într-o exemplară ținută în fața operei de artă.

ADRIAN RAȚIU

Timișoara:

Opera Michelangelo de Alfred Mendelsohn, în premieră

În urmă cu peste douăzeci de ani, cînd pe scena Teatrului Național a fost montată piesa Michelangelo a scriitorului Alexandru Kiriţescu, compozitorul Alfred Mendelsohn a creat o inspirată muzică de scenă, pusă în valoare de dirijorul — tînăr pe atunci — Anatol Vieru. Colaborarea dintre scriitor și compozitor a fost de bun augur, pentru că muzicianul a început să se gîndească, neîncetat la felul în care ar putea să ilustreze figura titanului Renașterii, bine înțeles cu mijloacele proprii artei sunetelor. De multe ori, fiindu-i elev, l-am auzit discutînd despre proiectele sale, în legătură cu această lucrare, care avea să fie, în final, una dintre cele mai valoroase pagini din întreaga sa creație. Cu modestie, el a subîntitulat-o „Frescă dramatică" (șase tablouri), dar ea constituie *o operă* în toată puterea cuvîntului, atît în formă, cît și în conținut. Ba, am putea spune, una dintre cele mai reprezentative lucrări românești ale genului. Prezentarea ei pe scenă se datorează inițiativei Operei de Stat din Timișoara. Iată cum, după doi ani de la regretata sa dispariție, compozitorul Alfred Mendelsohn reintră în circuitul scenei lirice românești, cu ultima sa lucrare muzical-dramatică, ce poartă ilustrul nume al lui Michelangelo Buonarotti, avînd la bază un libret — după piesa cu același nume — datorat lui Alexandru Kiriţescu.

Subiectul este cunoscut. Pe scurt, el înfățișează evenimentele mai importante petrecute în perioade semnificative din viața eroului, ca și acelea în legătură cu ea. Epoca abordată este cea a căutărilor creatoare și a realizărilor cele mai însemnate, avînd referințe la pictarea Capelei Sixtine (tabloul III), la realizarea sculpturilor „Bachus" și „David" (tabl. IV și VI) și a grupului compozițional „Pietà" (tabl. V). Principiile artistului sînt redate cînd cu vehemență, cînd cu patos liric, prin lungi dialoguri sau monologuri. Personajele operei sînt numeroase, dar, de departe, ele sînt dominate de Michelangelo, urmat de cortegiana Briggida, Papa Giulio al II-lea, cardinalul Giovanni Medici și pictorul Rafael, adică tocmai aceia care în perioada respectivă au avut o importanță mai mare, sau o înrîurire asupra vieții și creației marelui artist. Dar care a fost maniera în care Alfred Mendelsohn a creat puntea de legătură necesară, dintre muzica Renașterii și limbajul contemporan?

Această dificilă problemă, a fost rezolvată în chip admirabil. Se știe că muzica românească contemporană, apelează la modurile populare, acestea fiind izvorul de preț al folclorului nostru. Muzica secolului XVI era și ea de esență modală. Legarea polifoniei renascentiste cu muzica noastră, s-a făcut prin modurile populare, savant îmbinate într-un sistem armonico-polifonic. Lucrarea conține diferite elemente de bază, necesare construcției unei opere. Se poate întîlni recitativul, canzona (tabl. IV), aria, arioso-ul și mai ales monologul. Ansamblurile solistice (vorbind în spirit polifonic) au fost mai rare, duetele, terțetele sau quartetele constituind mai mult dialoguri pe aceeași temă. Masa corală nu are o participare prea importantă, în centrul atenției stînd figura lui Michelangelo. De subliniat leit-motivele personagiilor principale și *tratarea simfonică* a întregii lucrări. Orchestra constituie un element primordial, scurtele introduceri ale fiecărui tablou formează mai degrabă o punte în desfășurarea acțiunii, o punere în atmosferă. E de crezut că vechiul nucleu al muzicii inițiale de scenă, a fost păstrat aici de compozitor.

Libretul nu oferă conflicte dramatice *exterioare*. El merge, mai mult, către genul epic. Dar, interiorizarea, adîncirea fiecărui personagiu, poate genera dezvoltarea unei acțiuni. Cum au fost caracterizați, deci ,eroii principali? *Tema iubirii* se naște din leitmotivul lui Michelangelo. Aceasta apare în aproape toate situațiile, căci titanul iubea arta și oamenii, iubea viața, el însuși fiind un clocotitor vulcan, erupînd energie și căldură pentru binele omenirii. Papa Giulio al doilea, personaj istoric care a influențat într-o bună măsură creația artistului, este purtătorul unei teme cu mai multe „capete motivice", scurte și febrile, care vădesc neliniștea, irascibilitatea și în același timp mîndria și ironia. La fel, fiecare element principal care vine în contact cu Michelangelo, își are tema sa, ilustrînd perfect psihologia personajului respectiv. Iată dar, motive care ne fac să afirmăm că, cel puțin din punct de vedere muzical, această operă constituie o importantă reușită a creației românești.

Montarea spectacolului s-a situat la un nivel artistic deosebit. Ne vom referi, în special, la scenografia pictorului *George Codrea*, de la Opera Română din Cluj. Tînăr absolvent (1955), el are la activul său plastica unor premiere de anvergură, ca Samson și Dalila, Ernani, Visul unei nopți de vară (B. Britten), Flautul fermecat etc. În Michelangelo, el a mers pe linia sintetizării atmosferei cu ajutorul unui decor simbolic, simplu la prima vedere. Alegînd *sfera* ca element reprezentativ pentru erou, el s-a gîndit — probabil — că această formă geometrică este idealul sculpturii și a legat-o de faptul că Michelangelo a fost sculptorul ideal al tuturor timpurilor. Acesta este leit-motivul scenografiei întregului spectacol, dar el își schimbă necontenit înfățișarea. Astfel, în tabloul I, sfera era aproape ascunsă printre flori, introducînd spectatorul în atmosfera Renașterii, iar în cel de al doilea ea a devenit o eclipsă, sugerînd frămîntările și căutările creatoare ale personajului. Transformată în univers, ea ajută la înțelegerea picturilor Capelei Sixtine, din tabloul III, iar tabloul următor — în

care eroul dispare de pe scenă — o găsește destul de anonimă și inexpresivă. Tablourile finale schimbă fizionomia sferei, ce devine astrul solar, deoarece ideile eroului s-au limpezit, iar triumful artei și binelui în decursul vremurilor, constituie crezul evident al titanului. Ca elemente suplimentare de decor, apar pe fundal cîteva comori nepieritoare ale artei plastice ca Venus din Millo (tabl. I), sculpturile Bachus, David, Palazzo Vecchio și altele. În concluzie, George Codrea a făcut o încercare îndrăzneață dar reușită. O colaborare fructuoasă cu pictorul scenograf a avut-o tînărul *Dumitru Popescu*, absolvent al Institutului de Arte Plastice din București, autorul schițelor de costume.

Libretul conține ample indicații de regie. Ilie Balea, experimentatul regizor clujean, a avut de lucru la această „mise-en-scène", deoarece conflictele interioare primau și ele trebuiau reliefate cu ajutorul unei gestici și mimici exemplare. Uneori, jocul actoricesc a fost pe deplin concludent, alteori ni s-a părut a fi puțin îngroșat (Papa Giulio II). Deasemeni, credem că indicațiile regiei nu au putut fi urmate „ad litteram" de toți interpreții, ceea ce a dus de pildă la impresia că tabloul I ar fi static. S-a putut întrevede și o oarecare influență a filmului „Agonie și extaz" — închinat vieții marelui artist —, dar care nu a supărat, ci dimpotrivă a subliniat și mai bine întreaga desfășurare epică. În general, peste tot, s-a simțit o mînă de maestru, care va ști, fără îndoială, să aducă retușurile cuvenite.

Interpreții s-au achitat de sarcinile lor, în mod diferit. De departe, baritonul Francisc Kadar (Michelangelo), a dominat, reușind o creație de autentic artist, fapt cu atît mai îmbucurător, cu cît a avut de-a face cu o partitură grea, ca țesătură vocală și ca joc scenic. Secondanții săi au fost *Titus Moraru* (Rafael), *Mircea Emandi* (Papa Giulio), *Emil Rotundu* (Giovanni Medici) și *Virgil Balaban* (Giovannino), care, laolaltă, au avut realizări demne de laudă. Soprana *Michaela Grama* (Briggida), în pofida unui glas penetrant și cu alte frumoase calități, ni s-a părut a nu fi în cel mai potrivit rol al său, ținînd seamă de statură și jocul scenic. Toți soliștii însă, cu excepția lui Kadar, trebuie să-și îmbunătățească dicția, căci arareori s-a putut înțelege, în întregime, cîte o frază.

Orchestra a cîntat curat, nuanțat, ritmic. De pregătirea ei s-a ocupat dirijorul Mihai Beleavcenco-Popescu și credem că va evita, probabil, în viitor, imperfecțiunile relevate de suflătorii de alamă, sau nuanțele mult „prea tari" pentru soliști. Deasemeni, o ritmică mai reliefată ar aduce un plus de cursivitate tabloului I. Corul, atît cît a fost solicitat, ni s-a părut a fi bine pregătit de Eduard Weiser și Doru Murgu. Corepetitorii — Valeria Tarjany, Victor Marchievici, Wilhelmina Gall și Maria Weiser, au asigurat o bună pregătire spectacolului.

Premiera operei Michelangelo, constituie, în afara actului de respect pentru cel care a fost Alfred Mendelsohn, un real cîștig al creației românești. Și pentru acest fapt, întregul colectiv liric din Timișoara, merită prinosul mulțumirilor noastre.

CLAUDIU NEGULESCU

Insemnări despre activitatea lui Hermann Klee

Hermann Klee s-a născut la 8 septembrie 1883, în orașul german Redensburg. A studiat la Conservatorul din Hamburg între anii 1899—1904, unde a primit o solidă și multilaterală educație. La examenul de absolvire a conservatorului, cele două lieduri pentru voce și pian compuse de el au fost apreciate astfel în „Neue Hamburg Zeitung": „D-l Hermann Klee s-a prezentat cu două cîntece care s-au distins prin nobila lor melodie și structură".

Activitatea de interpret și-a început-o din anii studiilor, fiind numit în 1902 dirijor al corului „Gutenberg" al tipografilor hamburghezi, formație cu care a întreprins și turnee în orașe germane. În anul 1903 este numit dirijor al corului mixt și al corului de copii „Altona" al muncitorilor din Hamburg; cu această formație prezintă numeroase concerte de piese corale, operete și singspieluri.

După terminarea studiilor este angajat la Dresda, ca contrabasist la Orchestra simfonică și la orchestra Operei. În 1905 cîntă în orchestra simfonică din Dortmund, iar în 1906 e angajat — de asemeni ca contrabasist — la Filarmonica și la Opera din Berlin. Tot în acești ani continuă studiul pianului, cîntului, contrapunctului și compoziției.

În anul 1909 intră în contact cu muzica românească, stabilindu-se în orașul Bistrița.

Înființarea „Reuniunii române de cîntări" era rezultatul eforturilor unor entuziaști militanți pentru afirmarea culturii muzicale românești. Mai ființa și un colectiv vocal-instrumental german, „Bistritzer Musikverein" — „Asociația de muzică din Bistrița".

Hermann Klee găsește deci aici mediul prielnic pentru a desfășura o activitate de dirijor al celor două formații corale — cea românească și cea germană —, de organist al Bisericii luterane și de profesor de muzică. La pregătirea și experiența acumulate pînă atunci se adăugau entuziasmul și dăruirea, însușiri care, de fapt, nu l-au părăsit niciodată.

În cadrul Asociației germane de muzică promovează creația corală și simfonică din repertoriul clasic universal, susținînd concerte cu oratorii și chiar spectacole de operă.

La Reuniunea română de cîntări, își îndrepta atenția către interpretarea muzicii corale românești ba-

zată pe prelucrarea folclorului autohton. Într-un interviu acordat în anul 1957 ziarului Drapelul Roșu, compozitorul se referă la primele sale contacte cu folclorul românesc : „M-am îndrăgostit de la început de muzica românească. Începusem, vara, să fac călătorii în satele de munte. Acolo auzeam cîntări pe un timbru necunoscut, care mă impresionau adînc. Mi le notam. Apoi le transcriam cu o seamă de variații și motive".

Sub conducerea sa, Reuniunea română de cîntări din Bistrița s-a numărat printre primele formații care — în afară de numeroase piese corale de compozitori români — au interpretat lucrările „Mama lui Ștefan cel Mare" de Gheorghe Dima și „La șezătoare" de Tiberiu Brediceanu, în cadrul unor festivaluri susținute în anul 1913. Acestea au constituit veritabile evenimente muzicale în viața orașului.

În anul 1919 înființîndu-se Opera Română din Cluj, conducătorii artistici ai acestei instituții, Tiberiu Brediceanu și Constantin Pavel, îi încredințează lui Hermann Klee postul de maestru de cor și corepetitor.

În acest oraș, Hermann Klee activează și ca dirijor de concerte. Sînt menționate astfel aparițiile sale în cadrul festivității de inaugurare a Universității din Cluj (1 februarie 1920) — cu care prilej interpretează Poemul muzical etnografic de Tiberiu Brediceanu — și concertul din 21 decembrie 1920, cu un program compus din lucrări proprii ; dintre acestea s-a remarcat poemul simfonic „Lancelot", lucrare ce dovedea o bună realizare a expresiei dramatice, ca și mînuirea unei palete orchestrale colorate.

În același an este numit profesor suplinitor de teorie, contrapunct, armonie și compoziție la Conservatorul de muzică și artă dramatică din Cluj.

Printre primele realizări ale lui H. Klee în cadrul Operei clujene, figurează turneul de concerte întreprins în vara anului 1923 cu corul bărbătesc al instituției — compus din 30 de persoane —, în localități din Transilvania, Banat și Oltenia. În afară de lucrări din literatura corală clasică, programul cuprindea coruri de Gh. Dima, T. Brediceanu, I. Vidu, I. Brătianu, T. Flondor, I. Mureșianu, D. Kiriac. În multe centre de veche cultură românească el a produs admirația entuziastă a publicului și conducătorilor vieții obștești. În cronica apărută în ziarul sibian „Deutsches Tageblatt" sînt elogiate „...intonația curată, ritmul minunat și disciplina de fier, rafinamentele dinamice".

O treaptă în evoluția artei dirijorale a lui Hermann Klee — legată implicit de cea a colectivului Operei clujene — a constituit-o spectacolul cu opera Fidelio de Beethoven, prezentat în 1927, cu prilejul sărbătoririi centenarului morții marelui compozitor (în regia lui Dimitrie Popovici Bayreuth, dirijor fiind St. Dombrovski). Gradul de perfecționare artistică la care ajunsese corul sub îndrumarea lui Hermann Klee a fost remarcat și în capitală, unde colectivul operei a dat reprezentații în turneu. Dintre articolele apărute în acea vreme, alegem pe cel semnat de George Diacu în Universul literar : „Ceeace a entuziasmat întreg auditoriul este incontestabil admirabilul cor al operei clujene. Cele mai curate emoții de artă ne-au fost trezite de realizările, și muzicale, și teatrale, ale corului. Rar se pot înjgheba în țară la noi asemenea perfecte ansambluri corale, omogene, sensibile la toate indicațiunile dinamice, de o varietate nesfîrșită în jocul teatral".

Cu un an mai tîrziu, Hermann Klee susține la Opera din Cluj un Festival Schubert, la împlinirea a 100 de ani de la moartea compozitorului. Corul și orchestra au obținut, sub conducerea sa muzicală, un nou succes, consemnat în presă cu următoarele cuvinte : „Maestrul Hermann Klee are dreptul să simtă mîngîierea și mulțumirea sufletească a semănătorului ale cărui grăunțe au căzut pe pămînt bun, dînd roade îmbelșugate. Numai o muncă sistematică și stăruitoare poate să ducă la astfel de rezultate".

Opera Nunta lui Figaro, prezentată în premieră în iunie 1932 sub conducerea sa muzicală (direcția de scenă : St. Braborescu), marchează un nou succes în cariera sa de dirijor, ca și în istoria colectivului clujean. Printre spectacolele de operă dirijate de Hermann Klee pe scena Operei clujene, se mai numără : Răpirea din Serai, Traviata, Cavaleria rusticană, Paiațe, Boema, Mireasa vîndută. A dirijat de asemenea oratoriul Johannes Passion de Heinrich Schütz.

Arta dirijorală, cu aplicarea specială asupra ansamblului coral, a constituit principala preocupare a lui Hermann Klee ; înclinația sa către acest domeniu de activitate, îmbogățită cu pregătirea sa și cu experiența anilor de muncă, a dat — după cum s-a văzut — cele mai frumoase roade.

Pe măsura împlinirii artistice și a aprofundării specificului muzicii de scenă, activitatea de interpret-dirijor a găsit rezonanțe și în compoziția de muzică de operă : „Făt-Frumos", bazată pe cunoscuta piesă „Înșir-te mărgărite" de Victor Eftimiu (autorul libretului : Ioan Dan).

Formația muzicală pe care o primise în perioada de afirmare a școlii postromantice, avea un efect hotărîtor asupra concepției și stilului său muzical. Aceasta se traducea în folosirea unei melodii continue intens cromatizate, a leit-motivelor ce caracterizau personajele și situațiile importante, ca și în suportul orchestral bogat și colorat, de concepție simfonică.

În desfășurarea operei, diferitele momente sînt redate cu plasticitate atît prin conducerea evoluției scenice-muzicale a personajelor, cît — mai ales — prin orchestrație. Citățm momentul culminant al dramatismului în care Ileana Cosînzeana își exprimă durerea pierderii iubirii lui Făt-Frumos (actul III), precum și un balet care redă lumea feerică a ciupercilor, clopoțeilor, fluturilor din pădurea de basm.

Premiera a avut loc în iunie 1924, la Opera Română din Cluj (sub direcția de scenă a lui Constantin Pavel, soliști : C. Ujeicu, M. Nestorescu ș.a.).

Iată unul din articolele apărute în presa clujeană a timpului (semnat : Prof. P.V.) : „Dl. Klee poate fi mîndru de reușita primei sale încercări în această direcție, și aceasta datorită atît frumoaselor motive muzicale românești, cît și inteligentei interpretări a artiștilor și orchestrei... Reprezentarea operei Făt-Frumos constituie pentru noi românii un moment

istoric în dezvoltarea noastră artistică şi ne arată ce bogată comoară de inspiraţie s-ar putea găsi în subiectele noastre populare".

Victor Eftimiu scrie : „Muzica e excelentă şi lucrarea a fost excelent montată. Iată o mie şi unul de motive ca să fim mulţumiţi cu toţii. Orice lucrare muzicală de proporţii întinse e un eveniment pe care-l salutăm pînă la pămînt, căci înseamnă începutul creaţiunii româneşti şi în acest domeniu, cam lăsat deoparte".

Mai tîrziu, lărgind episodul coregrafic, compozitorul — în colaborare cu maestra de balet Mercedes Pavelici — a realizat un balet intitulat „Mărul de aur" ; după premiera de la Russe—Bulgaria, baletul a fost reluat la Braşov (1960) şi prezentat la Televiziune (24 septembrie 1961).

Experienţa dobîndită cu opera „Făt-Frumos" se adînceşte în compunerea dramei muzicale „Se face ziuă", după piesa cu acelaşi nume de Zaharia Bîrsan. Opera e concepută în spiritul dramei wagneriene, cu o îmbinare între recitativ şi melodie de efect expresiv, cu un suport orchestral important. Muzica are o rezonanţă românească, nu numai prin cele cîteva tablouri de gen (ca de pildă semnalele ce imită sunetul buciumului în munţi, corul care aminteşte de un colind popular etc.), ci prin realizarea unei atmosfere dramatico-muzicale în care evoluţia vajnicilor tovarăşi de luptă ai lui Horia, Cloşca şi Crişan, ca şi a vrăjmaşilor lor, se desfăşoară firesc, caracterele şi situaţiile se adîncesc.

Prezentată în 1957, în cadrul unui concert al Filarmonicii timişorene sub conducerea lui Mircea Popa, această lucrare a dezvăluit noi posibilităţi de folosire a tematicii istorice şi populare româneşti în muzica dedicată scenei lirice

Acest eveniment deschide o altă etapă a activităţii lui Hermann Klee, cea de şef de orchestră şi maestru de cor al Operei de Stat din Timişoara. Printre operele pe care le-a dirijat se numără : Traviata, Boema, Cavaleria rusticana, Paiaţe, Făt-Frumos.

În 1952 compune suita pentru orchestră „Viaţa la ţară". Conţinutul programatic se concretizează atît în titlul lucrării şi al episoadelor ce o compun, cît şi în firul muzicii, care urmăreşte fidel dezvoltarea diferitelor scene, colorîndu-le cu o orchestraţie sugestivă.

Lucrarea a fost prezentată în primă audiţie în decembrie 1953 de către orchestra Operei din Timişoara condusă de Mircea Popa, intrînd apoi în repertoriul altor formaţii simfonice.

Creaţia compozitorului mai cuprinde coruri à cappela şi cu acompaniament de pian sau orchestră, poeme, o Baladă pentru orchestră, Simfonietta în Do major, piese instrumentale, lieduri

Considerată în ansamblu, această bogată activitate de dirijor, profesor şi compozitor, de membru fondator şi îndrumător artistic a două din cele mai însemnate teatre de operă din ţară, reprezintă o contribuţie preţioasă adusă de Hermann Klee în viaţa muzicală românească.

MELINĖ POLADIAN GHENEA

Baia Mare:

„Pintea Viteazul" de Filaret Barbu

Deseori, exprimarea artistică ocoleşte cu bună ştiinţă un gen precis, spre a se adresa — în voie şi cu vigoarea necesară — publicului. Şi ţine, firesc, de talentul şi măiestria fiecărui artist de a realiza efectiv această adresare ; în faptul evocării artistice complexe — de la regie şi decor pînă la veşmîntul muzical al întregului — constă tocmai forţa unei asemenea încercări, indiferent de nivelul pe care-l atribuim, cu ochiul criticului de artă, manifestării la care asistăm.

Căci este greu de spus dacă genul pe care-l numim „opera populară" (denumirea a cunoscut, de-a lungul a multe secole, transformări şi chiar sensuri cu totul diferite) şi-a găsit, în zilele noastre, acele dimensiuni precise ale trăirii spirituale pe care le cunoaştem din evoluţia altor genuri ale limbajului muzical. Am spune, poate, că geneza operei populare se confundă cu acele neguri de vreme în care suflul baladei populare întruchipa — prin grai şi cîntec — universul de simţiri, simplu şi nemeşteşugit, al bucuriilor şi durerilor. Pe undeva, fabulaţia populară prefăcea făpturi de legendă în personaje aevea, sau şi invers, fapte şi întîmplări curente în adevărate simboluri de mit. În toate însă, spiritul popular, robust şi echilibrat, îşi trăgea sensurile închipuite spre adevărurile vieţii de toate zilele. Aici s-au născut proverbele şi eroii, snoavele şi cimiliturile, cîntecul şi jocul „din bătrîni".

Dacă ne amintim de toate acestea, chiar în clipa ridicării de cortină la un nou spectacol, este pentru că „Pintea Viteazul" — operă populară în patru tablouri de Filaret Barbu — nu doreşte decît să ne vorbească despre eroul cel bun fără de răutăţi şi aevea chiar şi în legendă — o naraţiune, care, prin sensurile ei artistice, nu se opreşte nici la ultima cădere de cortină şi, poate, nici la ultima măsură a partiturii.

Am fi desigur nedrepţi dacă am aşeza sub lupa falselor dimensiuni atît muzica lui Filaret Barbu cît şi libretul lui Ludovic Bruckstein şi Z. Al. Enăşescu. Iar, legat de aceste două elemente, şi realizarea întregului spectacol băimărean de la sfîrşit de octombrie 1968. Personajele acestei balade trăiesc şi mor fără artificii „socotite", iar dragostea se exprimă aproape brutal de direct : veselia este veselie şi durerea, durere. Fragmentele de acţiune se înlănţuie, ca libret şi muzică, fără interludii şi epiloguri, dîndu-ne deseori impresia unui *pretext scenic* pentru etalarea unei fermecătoare suite de cîntece şi jocuri maramureşene. Opera lui Filaret Barbu pulsează în primul rînd prin corurile expresive şi de tainică frumuseţe, prin mişcări de joc pline de viaţă — unde am dori să reliefăm coregrafia lui Emil Popescu. In acţiunea dramatică, totul se înlănţuie aproape „concentric" : personajele se caută, se găsesc şi se gru-

pează pe tipologii precise, poate chiar pe adevărate „ierarhii" tipologice. Un cuplu central — Pintea (Valeriu Boșca) și Ileana (Clara Săcăleanu) — este înconjurat de un prim „cerc" al cetei de haiduci (Dumitru Lar, Vasile Nicolae, Gh. Crișan, Viorel Balotă, Ion Matros), în opoziție cu o lume cu totul străină, un adevărat „cerc" al stăpînitorilor-domnari (Gh. Bondrea, Ion Săcăleanu, Terezia Cinoș, Rada Simulescu, Maria Buksz, Florica Săsăran ș.a.). Iar ca personaj plin de contraste — l-am numi, de-o potrivă, „binele în lumea răului" ca și „răul în lumea binelui" — Cristina, copilul din flori de viță nobilă, în excelenta interpretare a sopranei Maria Popa.

Poate că un anumit eclectism stilistic (nu atît ca folosire propriu-zisă, cît mai ales ca îmbinare prea directă) tulbură desfășurarea unitară muzicală în tabloul al 3-lea, al recepției la vicecomitele cetății Baia Mare. Dacă renunțarea la gradări și nuanțări intermediare (procedeu, cu siguranță, *voit*) a slujit în primul rînd unei puternice îngroșări a contrastelor, atunci confruntarea directă, neatenuată a două stiluri componistice cu totul diferite în decursul a puține minute de muzică, nu mai poate servi intenției, devenind — pe alocuri — chiar facilă. De fapt, întregul libret este supraîncărcat de detalii (în cea mai mare parte nerealizabile la posibilitățile reduse ale Ansamblului maramureșan), *precipitînd* desfășurarea muzicală, fărămițind-o în prea multe sensuri pe care nu le poate cuprinde ci cel mult atinge ; în felul acesta, fluxul muzical (care se voia liric și generos) devine o împletire mozaicată de sub-scene și fragmente presărate de-a lungul unei narațiuni destul de stufoase. Ai deseori impresia unei construcții în care s-a folosit material prea mult (și încă din cel mai bun !) față de dimensiunile întregului.

Singurul sector fără „supra-abundență" este acela al *vizualului*, unde — folosind prețioasele indicațiuni ale sculptorului Vida Gheza — scenografia clujanului Gh. Codrea a făurit un cadru stilizat, sugestiv, rafinat „străveziu", corespunzînd regiei lui I. A. Arbore și regiei tehnice semnate de Ștefan Mărcuș. Este o viziune de „filtrare" și simplificare a multor detalii inutile, căreia s-a străduit să-i țină pas, și în domeniul realizării muzicale, conducerea dirijorului Gh. Velea.

Dincolo însă de o simplă seară de spectacol în care ni se povestește — în cînt și în grai — o acțiune, aevea sau închipuită, din Maramureșul anului 1703, unele constatări ne dau de gîndit.

Putem afirma că aspirațiile publicului băimărean se află astăzi *deasupra* obișnuitelor suite folclorice — și poate că acestea trăiesc mai autentic în numeroasele manifestări de pe cuprinsul județului, decît pe scena orașului de reședință. Aici, în cetatea de scaun, spiritul citadin le primește, de-o potrivă, cu bucuria unei realizări reușite, dar și cu nostalgia unei neîmpliniri. Ansamblurile mari de operă „în deplasare" sînt luate cu asalt — și este cert că nu pot satisface, periodic, solicitările. Clujul, Timișoara, soliștii din București — iată picături nespus de frumoase... dar numai picături. Cerințele iubitorilor de teatru muzical s-au „cumulat" de-a lungul anilor, devenind o realitate — iar posibilitățile locale își așteaptă desăvîrșirea spre a le veni în întîmpinare. Nimeni nu se teme de pionierat, de „pragul" critic al primului gong de spectacol, cu adevărat muzical. Poate că într-un asemenea moment, anonim ca mai toate momentele de istorie culturală, se întoarce o filă de carte — iar pagina următoare (nimeni n-o poate nega) este întotdeauna mai frumoasă.

RECENZIE

Monografia Filarmonicii de Viorel Cosma

Nu-și poate face aci locul intenția unui studiu asupra celorlalte titluri semnate, dar se face simțită necesitatea unei priviri atente asupra modalităților prin care muzicologul a înțeles să grafieze fenomenul muzical românesc, oricare ar fi cartea aleasă, fie **Ion Vidu,** fie **Nicolae Filimon,** fie **Lexiconul compozitorilor și muzicologilor români,** și aici, trebuie să spunem de la bun început că trăsătura caracteristică a acestei bibliografii de specialitate este respectul față de document, față de datul istoric și științific, față de sobrietatea lui, ascunzînd cu cerbicie acele certitudini de artă și de prezență umană, pe care, iubind, în cazul nostru, muzica, le însoțim, mai întotdeauna, cu emoție.

În fond, a descoperi istoria, acolo unde am crezut multă vreme că vălul uitării a ascuns orice urmă care în locul legendei ar fi putut să așeze adevărul, nu poate să nu ne intereseze, iar pasiunea, instinctul de cunoaștere, primește motive puternice spre a se reactiva. Nimic nu ne poate emoționa mai mult decît istoria, pentru că în istorie găsim explicațiile irefutabile ale ființei noastre actuale, ale nostalgiilor noastre, explicația propriilor noastre aspirații.

În muzică, în munca la document, la noi, poate doar un George Breazul a descifrat necunoscutul, și nu trebuie

să mai spunem că dacă la data actuală nu posedăm încă atît de mult dorita Istorie a muzicii românești, acest lucru se datorează tocmai faptului că o istorie nu se poate scrie decît pe documente.

Astfel putem înțelege finalitatea socială constituită de metoda de lucru a lui Viorel Cosma, metodă fără îndoială soldată nu numai cu adevărate revelații de ordin istoric muzical, dar și cu o recunoaștere pe care ne face mereu plăcere s-o adresăm strădaniilor muzicologului.

Fără îndoială că o monografie a filarmonicii trebuia să răspundă, primordial, la trei coordonate : 1 / organizarea materialului dobîndit, descoperit, identificat, unui principiu istoric coerent, 2/ descifrarea obiectivă a documentelor și oferirea lor, astfel încît să constituie o oglindă fidelă a istoriei, pe cît posibil fără nici un fel de intervenție din afară, și 3/ decantarea acestui material în sensul configurării acelor modificări de ordin calitativ, estetic și de orientare artistică, care acordă tenta de spiritualitate unei atari întreprinderi.

Viorel Cosma, în monografia sa, a filarmonicii, își caracterizează volumul prin bogata cantitate de material istoric prezentat, ineditul volumului pornind fie și de la includerea, pe lîngă textul propriu zis, pe lîngă fotografii și pe lîngă aparatul științific (publicarea de documente) tradițional, făcîndu-se simțit prin includerea și a unei discografii, a unei filmografii a unui indice de nume al instrumentiștilor, ceea ce răspunde principiului de prezentare completă a tuturor ideilor posibile a interesa. Tema nu este de o mărime modestă, și numai o posedare totală a tehnicii muncii la document a putut să o permită, iar aici bogăția programelor (impunătoarele pagini în care, săptămînă de săptămînă, timp de un secol, avem în față, cu stabilirea exactă a datelor, a pieselor a soliștilor, prin completarea hotărîtă a programelor și afișelor cunoscute de noi, pînă la acest moment, activitatea interpretativă a formației) se înscrie în marele dat de cultură modernă românească.

Desigur, nu poate fi meritul lui Viorel Cosma simpla existență a datelor, dar publicarea acestora și deslușirea lor (de multe ori prin studii în arhive, în presa vremii, în documente parcimonios puse la dispoziție de către anumite instituții) nu poate întîlni decît aprobarea noastră cea mai deplină. Într-adevăr istoria nu este creația istoricilor, dar nu este mai puțin adevărat că numai datorită istoricilor istoria poate respira în posteritate. În această privință, Monografia Filarmonicii nu se dovedește interesantă numai prin publicarea programelor (100 de ani de muzică !) ci și publicarea unor alte documente, de o altă factură, cum ar fi documentele inedite legate de fondatorii așezămîntului, scrisori ale acestora, acte oficiale inedite — scrisorile lui Odobescu și Dinicu — cronici din presa timpului. De o importanță deosebită sînt, tot în acest sens memoriile lui Eduard Wachman, cît și precizarea, prin documente, a angajării lui George Georgescu de către Dimitrie Dinicu, punct controversat de către istorici, pînă acum. De ineditul datelor propriuzise se leagă și ineditul iconografiei (identificarea și publicarea fotografiei vechiului Ateneu, fotocopia scrisorii de demisie a lui Wachmann, portretele pianistelor Alexandrina Ghica și Bessie Ionescu, fotografia lui Mascagni la București, tabloul orchestrei la 1866).

Nu am fi accentuat într-atîta pe maniera și cantitatea materialului documentar, dacă acest lucru nu ar fi slujit unei idei superioare și anume dovedirii, într-un inatacabil stil științific, a continuității activității orchestrei, ideii de bază a studiului, idee fără reușita căreia însăși temelia monografiei ar fi fost serios fisurată. Ideia continuității activității orchestrei a fost dovedită nu numai ca o realitate istorică de netăgăduit, ci și ca o trăsătură a interesului nostru pentru muzică, interes continuu și sprijinit de o pasiune pe care obiectivitatea documentelor reușesc cu greu să o ascundă. Ce altceva decît pasiunea pentru muzică ar fi putut reuni, în plin război mondial, la Iași, elita muzicienilor noștri, în frunte cu Enescu, elită care continuă acolo, timp de două stagiuni (1917—1918), cu aceeași instrumentiști pe care și-i număra și filarmonica bucureșteană în acele timpuri, activitatea simfonică normală a unei obști pentru care muzica încetase de a mai fi apanajul unor bineavantajați, democratizîndu-se (și acest lucru este un element de mare importanță științifică, în volum). Ce altceva decît pasiune pentru muzică ar fi putut strînge în jurul Filarmonicii de la Ateneul Român, timp de un secol, acele lumini care au adus, **în muzică,** țara noastră, în rîndul națiunilor civilizate ? Indiscutabil pasiune, autentică ținută profesională, și nu de puține ori geniu, și din nou pasiune, iar toate acestea nu ar fi putut fi altceva decît, repet, legendă, dacă autorul nu ar fi făcut apel în mod permanent la document, sărăcind, uneori, textului, expresia, dar înarmîndu-l, în același timp, cu acea certitudine pe care **faptul** și numai **faptul** o poate susține.

Spuneam, la începutul acestor însemnări, că o monografie a Filarmonicii trebuia să se înscrie pe trei planuri. Primul plan și cel de al doilea au fost atinse în mod real de către Viorel Cosma. Dar tocmai accentul deosebit pus pe aceste două planuri au dus la mai mica importanță acordată celui de al treilea : decantarea materialului în sensul configurării acelor modificări de ordin calitativ, estetic și de orientare artistică. Pentru Viorel Cosma acest lucru ar fi însemnat însă o modificare de stil și de metodă ; astfel se dovedește încă o dată că ceea ce înțelegem prin calitățile noastre reprezintă, implicit, și ceea ce ne limitează. Poate am fi dorit o monografie cu o înaltă linie spirituală, de înalte considerații de participare umană, de dezvăluire a sufletului nostru național în muzică, de luminare a raportului dintre creația componistică națională și existența Filarmonicii, de felul în care Filarmonica a influențat opinia publică și cum a devenit, prin concertele sale, diriguitor de spirit pentru generațiile ultimilor o sută ani. Este, de asemenea prea puțin relavată legătura filarmonicii bucureștene cu țara, cît și relevarea caracterului propriu, al personalității formației, valorilor ei care o separă și o definesc în raport cu formațiile similare din străinătate.

Acestea sînt dorințe de care o nouă versiune a Monografiei Filarmonicii, va trebui să țină seama, și va trebui să țină seama cu atît mai mult cu cît valoarea intimă a actualei versiuni nu poate fi pusă în discuție.

Apariția monografiei filarmonicii reprezintă, în suma ei, un succes de prestigiu pentru nivelul muzicologiei noastre. Atacarea acestei importante teme, este rodul unei acumulări lente și era de presupus că interpretarea datelor va necesita o gestație care nici într-un caz nu poate minimaliza realitatea obținută : posedarea materialului, organizarea și prezentarea lui într-un volum pe care, în chip tehnic, muzicologia românească nu va înceta să-l numere printre cele mai importante titluri ale ei.

MIRCEA M. ȘTEFĂNESCU

muzica

INFORMATIONS

Entre le 11 et le 13 décembre 1968 ont eu lieu les réunions de la Conférence générale de l'Union des Compositeurs et des Musicoloques de Roumanie. Cette Conférence a le rôle de mettre en discussion les problèmes actuels de la musique roumaine, d'analyser du point de vue critique et comme principes, son affirmation depuis la précédente Conférence générale et d'indiquer les perspectives futures de l'activité créatrice et théorique dans ce domaine.

La Conférence générale s'est proposé de mettre en relief par une large participation aux discussions, comment les musiciens contribuent avec passion et responsabilité, à côté de notre peuple tout entier, aux réalisations des objectifs de la politique intérieure et extérieure du Parti.

Dans le cadre des travaux a été soumis aux débats le nouveau Statut de l'Union des Compositeurs et des Musicolognes de Roumanie destiné : à consacrer l'augmentation des attributions et de l'apport de cette organisation au démocratisme de la vie publique et musicale de notre pays, à préciser les droits et les devoirs des musiciens, à garantir la participation des forces créatrices aux désiderata de notre activité.

Moment important de la vie culturelle de notre pays, les débats se sont déroulés dans les conditions de l'élan patriotique de notre peuple qui, sous la conduite du Parti, accomplit sa noble mission de construction du socialisme.

Ouvrant de larges portes pour la valorification du potentiel constructif des masses dans tous les domaines d'activité, le IX-ème Congrès du Parti a apprécié les réalisations et a souligné les perspectives de la création artistique, son rôle important dans l'action de l'élèvement spirituel de notre société. Force directrice de toute la vie de notre patrie socialiste, le Parti Communiste Roumain accorde une attention particulière à la culture et aux arts, à l'affirmation libre de tous les talents.

Depuis la Conférence précédente, la création musicale s'est enrichie de nouveaux ouvrages de valeur reliés de manière structurale à la vie et aux aspirations de notre société socialiste. Les compositeurs et les musicologues participent de toute leur capacité créatrice à l'ample processus de développement matériel et spirituel de la Roumanie contemporaine, reflétant dans leurs oeuvres le dynamisme et l'élan constructeur du peuple.

La présence des musiciens et des musicologues dans l'actualité, sur le large front de l'affirmation de la personnalité humaine, démontre pleinement qu'ils se situent dans le centre des événements contemporains, sentant leur pouls et leur direction ascendente, comprenant le sens du mouvement historique dans lequel la patrie est engagée. Par leur création et leur activité ils affirment leur continuelle adhésion au programme grandiose et hardi de développement et de perfectionnement de la vie sociale ainsi qu'a la politique du Parti.

Sollicitant la contribution de tous nos musiciens, sans différence de nationalité, les faits brillants que notre peuple inscrit dans sa propre histoire, trouvent une puissante résonnance dans l'art si sensible des sons.

Participant actif à la lutte pour le triomphe des idées humanistes, le musicien est devenu aujourd'hui un facteur de dynamisation des consciences, d'élévation de la pensée et de la sensibilité contemporaines. Par son langage spécifique, la musique a de larges disponibilités de communications entre les hommes, entre les peuples. Ainsi que le soulignait le président Nicolae Ceauşescu, la musique a sa langue propre, internationale, évidenciant la possibilité de transmettre directement notre message de paix et d'amitié à tous les peuples du monde. En vertu de cette verité forgeant des oeuvres dans l'esprit de l'amour pour le pays, du dévouement pour la cause du socialisme en Roumanie, les compositeurs militent aussi pour le développement de l'amitié et de la collaboration entre tous les pays socialistes, entre tous les peuples du monde. Notre création musicale, de plus en plus présente dans le contexte artistique mondial, est un messager actif des aspirations pacifiques de la Roumanie, un facteur de rapprochement et de fraternité entre les hommes, un moyen de réunir tous les efforts pour la réalisation des idéaux de l'humanité.

Dans la formation spirituelle de nos contemporains, la musique joue un rôle de premier ordre par sa force émotionnelle, par l'immense diapason d'idées qu'elle transmet. Jamais jusqu'à nos jours, dans l'histoire de l'art, le processus de création, d'interprétation et d'appréciation de la musique n'a eu un caractère plus accentué, un engagement dans les postulats de l'humanisme plus prononcé, plus profond et déterminé avec plus de nuances, sur le plan historique, politique et culturel.

Dans les conditions créées par le triomphe du socialisme et les nouvelles relations établies entre les hommes, l'humanisme de la création artistique acquiert un contenu qualitatif supérieur. Il fait produire dans la musique les thèmes d'inspiration les plus généreux, crée un nouveau destin pour l'oeuvre d'Art, réunit dans une forte et généreuse vibration, des générations de musiciens et d'amateurs de musique. Les compositeurs roumains considèrent comme une haute tâche, de continuer et d'enrichir les grandes traditions de la musique nationale et universelle.

Dans la musique roumaine le patriotisme à été — et continue de l'être — générateur de pages lumineuses de grande force émotionnelle, destinées à insuffler à la jeunesse l'héroïsme du travail constructeur, l'amour de la patrie. La responsabilité patriotique du compositeur se reflète, de la manière la plus complexe et spécifique, dans le fait qu'il comprend sa mission d'exponent de la culture nationale ; dans la profondeur avec laquelle il traite les thèmes d'inspiration historique du passé ou actuels ; dans la conscience de son rôle militant, pour cultiver l'amour infini de la Roumanie socialiste.

Libre de choisir ses moyens de réalisation créatrice, de manifester sans contrainte les vertus de sa capacité, de sélectionner et de fructifier celles des valeurs ancestrales ou modernes qui conviennent à sa sensibilité, sa vision esthétique et

stylistique, le musicien, à son tour, a un devoir définitoire pour sa mission, son existence dans le monde. C'est de contribuer, avec le maximum de ses aptitudes aux progrès spirituel de l'humanité. Fils de la société au milieu de laquelle il vit, le compositeur est appelé a lui offrir ses sentiments et ses pensées destinées à l'interprétation artistique de la réalité, à l'embellissement des faits et des idées de ses contemporains.

Considérée dans toute sa complexité dialectique, la relation entre l'autonomie du processus créateur et l'impératif social de l'oeuvre d'art, entre l'indépendence de l'activité créatrice et les exigences de l'époque, loin de freiner l'élan de la fantaisie et les recherches innovatrices, leur donne des ailes, imprimant à l'activité créatrice authentique, la grande finalité humaniste.

De nos jours, l'acte de la création est mis en rapport inévitable avec les tendances et les réalisations sur le plan universel de l'art sonore. Plus les valeurs spirituelles s'intègrent de manière dynamique et prompte dans le circuit mondial, plus il est nécessaire que l'oeuvre d'art représente, en profondeur et sur tous les plans, les idéaux et la culture de la nation à laquelle appartient le compositeur.

La musique dispose par excellence de la possibilité de réaliser une relation parfaite, inséparable, entre le caractère national et universel. Cette qualité découle du spécifique emotionnel de l'art sonore, de sa capacité de se faire universellement comprendre.

Paralellement avec le développement continuel sur le plan de l'expression et des formes de la pensée, générée par les grandes époques de la musique, ont eu lieu ces dernières décénies des manifestations d'investigation de nouveaux moyens sonores et de création, inédits. L'expériment tend en général à la découverte d'un univers sonore capable de correspondre aux mutations intervenues dans la sensibilité de l'homme contemporain, au périmètre élargi de sa connaissance. Il est utile, d'un niveau élevé, poursuivi conséquemment et pleinement justifié. Toute l'évolution millénaire de l'art l'atteste. Toutefois, n'étant qu'un moyen d'investigation d'une zone de nouvelles possibilités, un stade de recherches, il ne peut pas être identifié avec la finalité même.

Le détachement de l'expériment de l'ensemble des préoccupations esthétiques fondamentales, des idéaux de l'art, son autonomie et le fétichisme de certaines directions du processus compositionnel, mènent à l'éloignement de certaines orientations d'avant-garde, des grandes traditions musicales.

La maturité de notre expérience doit distinguer les excès de ce qui est apport original et de valeur dans ces préoccupations.

Ce qui caractérise une culture vigoureuse est en même temps le riche héritage des valeurs immortelles et l'ample diversité des moyens d'expression, des styles et des personnalités qui la représentent. La diversité des styles découle logiquement de l'aspect dialectique de la vie génératrice permanente de formes nouvelles. En même temps, la variété des styles, des modalités d'expression dérive de la structure tempéramentale, de la sensibilité et de la formation de chaque compositeur.

Le socialisme, par sa capacité de stimuler les forces créatrices de tout un peuple, d'offrir de larges possibilités de développement multilatéral des personnalités, a accéléré le processus de diversification des moyens componistiques.

La musique roumaine des dernières années, l'horizon de la création, se sont enrichis non seulement de travaux d'une prestigieuse valeur de haute tenue artistique, mais aussi d'individualités créatrices qui, par leur fraîcheur et le sérieux de leurs préoccupations, justifient les espoirs d'une évolution ascendente pour les années à venir.

Il est caractéristique, pour l'activité créatrice déployée dans notre patrie, le fait qu'ayant des aspirations communes et jouissant des mêmes conditions de promotion de leur talent et de l'affirmation de leurs personnalités, les compositeurs et les musicologues hongrois, allemands et d'autres nationalités cohabitant chez nous, participent pleinement au progrès des arts et de notre culture socialiste. Ils ont réalisé des créations de valeur inspirées des réalités communes de vie, des aspirations des réalisations de tout notre peuple, intégrées dans notre peuple.

Un soin tout particulier est accordé à l'encouragement des jeunes talents pour leur affirmation pleinière. Quelques uns des moyens concrets sont : la participation des jeunes compositeurs avec leurs oeuvres à la vie de cénacle de l'Union, leur promotion par la publication, le disque, la Radiodiffusion et la Télévision, les concerts spéciaux comme „La tribune des jeunes compositeurs", les manifestations générales artistiques.

Nous nous attendons à ce que pour les années prochaines les moyens de stimulation et de formation des jeunes talents connaissent des formes encore plus promptes pour leur confrontation avec le public.

Ce qui réunit les générations, les tendances, les différents styles et préoccupations spécifiques à notre musique contemporaine, c'est le but commun, la vision et l'engagement esthétique conséquent pour le développement continuel de la culture roumaine sur les sommets les plus hauts, au service du même idéal artistique issu de la vie et des aspirations de notre peuple, du trésor de son activité créatrice.

L'acuité de la pensée, la profondeur de la méditation, le sérieux et la responsabilité de l'acte de création, la compréhension de la fonction sociale de l'art, représentent une garantie des objectifs majeurs de la culture musicale roumaine de l'époque socialiste.

*

Un problème d'un grand intérêt est celui du développement harmonieux des genres de création musicale. C'est un procès évolutif de création qui reflète, de la manière la plus prégnante, le climat spirituel contemporain de notre peuple.

Au-delà des prédilections pour certains genres, langages ou formes, il y a des affinités d'expression et de structure psychique délimitant de manière nuancée la sphère du spécifique roumain dans la musique cultivée d'aujourd'hui. En synthétisant ses qualités définitoires, on peut dire qu'une attitude lyrique et méditative, un dramatisme sans ostentation mais imprégné d'un grand souffle poétique, un certain éthos qui pénètre la substance sonore, l'expressivité de la mélodie si variée, qui forment souvent, avec l'essence et les échos de

l'improvisations de la „doina"—chant populaire à caractere nostalgique — et de la ballade, la liberté et la variété des rythmes fluents et assymétriques, les organisations modales dans leurs complexités actuelles, une nette prédilection pour les associations timbrales vives, ainsi qu'un sens particulier du temps musical — non encore utilisé dans la musique européenne — et celui de l'organisation hétérophonique de la substance sonore, sont seulement quelques uns des attributs principaux de notre musique.

Dans le domaine symphonique, les poblèmes différenciés poursuivis par les compositeurs, ont déterminé continuellement une assimilation et un élargissement des éléments du langage musical et ont souvent conduit à des réstructurations des formes musicales, à de nouvelles interprétations des formes traditionnelles, ainsi qu'à l'apparition de modalités novatrices d'organisation du discours musical.

De même, la musique à programme, symphonique ou pour voix et orchestre, revendique le droit d'entrer plus intensément dans le centre des préoccupations. Ici l'aire des grands thèmes offerts par la littérature et la poésie, incorporés dans la culture et l'histoire roumaines peuvent trouver des réalisations sur la mesure des exigences actuelles.

D'un autre côté, l'opéra et le ballet roumains ont connu des succès remarquables après la II-ème Conférence. Nous devons reconnaître qu'ils sont encore sporadiques, par rapport aux nécessités actuelles et aux possibilités de nos compositeurs. Il faudra trouver sous peu, des modalités beaucoup plus efficientes pour la collaboration de tous les facteurs contribuant à la réalisation de ces spectacles complexes.

Paralellement avec les formes consacrées du théâtre musical, l'opéra et le ballet à un acte, l'opéra et le ballet destinés à la télévision ou l'opéra à profil spécifiquement radiophonique, représentent autant de modalités de perspective par lesquelles les compositeurs peuvent apporter des contributions substantielles. Dans le domaine de l'opérette aussi on a fait de grands efforts. Pourtant elle ne présente pas les oeuvres significatives demandées par le large public.

Le genre concertant a connu pendant cette période un développement réjouissant.

Petit à petit la sphère des instruments solistes s'est élargie et les problèmes spécifiques aux grandes formes symphoniques ont été repris avec de remarquables résultats.

Il convient d'accorder plus de compréhension à des genres négligés à tort comme mineurs : la rhapsodie, la suite symphonique, la suite de danses et peut-être aussi les „Divertimento" qui dans l'acception contemporaine sont des genres à profondes significations sociales et impérieusement nécessaires à l'effervescence de la vie musicale.

La musique de chambre offre aussi aux compositeurs des possibilités exceptionnelles de valorification de leur maîtrise artistique. Les efforts se sont concentrés ces dernières années surtout sur les genres instrumentaux où l'attitude innovatrice s'est manifestée pleinement. Pourtant des domaines negligés y sont aussi à signaler comme par exemple la sonate pour piano, le trio, le quatuor et le quintette pour piano, la musique pour ensembles homogènes d'instruments à cordes ou à vent, ou la musique pour ensembles mixtes jusqu'à l'ampleur du dixtuor et surtout les miniatures instrumentales.

Enfin sont à remarquer les succès obtenus dans le domaine de la musique pour films, genre de création jeune dans notre culture et qui ces dernières années montre une tendance vers la diversification des moyens, vers l'approfondissement de la dramaturgie spécifique au 7-ème art. Il faudra entraîner dans ce domaine des compositeurs représentant tous les genres qui, par la diversité de conception et de réalisation, puissent donner des oeuvres variées et de grande valeur artistique.

*

Particulièrement importants sont les problèmes de la musique pour chorales et pour fanfare ; cette dernière étant un genre avec une forte tradition nationale, représenté par des valeurs de haute tenue artistique et éducative-patriotique. La musique chorale et de masses, après la précédente Conférence, a montré une diversification accentuée des modalités de réalisation. C'est un domaine de création dans lequel se sont produites des mutations sensibles sous l'influence des exigences esthétiques du public et comme un résultat de l'affirmation de nouvelles personnalités vigoureuses.

Sont à remarquer les efforts, de plus en plus fructueux, vers une synthèse entre les conquêtes de la technique moderne du genre choral et les valeurs expressives, spécifiques à nos mélodies populaires.

De même, la musique pour les enfants et la jeunesse qui a obtenu de beaux succès, constitue un domaine de création de grande importance.

On doit remarquer la tendance d'aborder des formes complexes, — des chorales „à cappella" des créations pour voix et orchestre, même des opéras — de trouver des formes attractives au possible, qui enrichissent notre littérature musicale dans l'ensemble.

Dans certains centres culturels a beaucoup augmenté aussi l'efficience des formations de fanfare et la création du genre. Ce domaine de la création dispose encore de grandes possibilités d'élever le niveau de la maîtrise et du langage, en cultivant dans un esprit moderne des formes spécifiques consacrées.

Dans l'opinion la plus large de notre public, la musique légère a acquis à juste titre une popularité qui est devenue présente dans l'attention de toutes les générations. Dans les conditions de vie spirituelle spécifiques à notre peuple, à ce genre revient une importante fonction distractive-éducative dirigée vers la formation des vertus morales, vers la transmission des sentiments nobles optimistes, élévateurs. La musique légère est en mesure de rendre avec une réelle profondeur artistique et en même temps à la portée des couches larges de la société des thèmes de vie avec une haute signification éthique et esthétique.

Etant donnée la résonnance sociale du chant lyrique distractif et de la musique de danse — comme le festival de musique légère de Braşov l'a démontré — une attention toute particulière devra être accordée pour relever l'art de la composition, pour éliminer la production stéréotype, pour la diversification des thèmes, pour ennoblir la substance poétique, pour la promotion sélective, justement orien-

tée et à la hauteur de notre culture musicale, de l'ensemble des valeurs de genre, pour éliminer les creations dépourvues de fantaisie et de prégnance — prête à répondre a des finalités majeures.

Comme le compositeur et l'interprète, le critique doit apporter son propre message qu'il a le devoir de porter à la connaissance des hummains dans un exposé rigoureusement argumenté, personnel, riche de sens esthétiques.

Les compositeurs n'attendent pas des critiques des dithyrambes et des phrases de louanges de service mais des analyses critiques sérieuses, des matériels de synthèse qui apprécient avec une rigueur scientifique le rôle de chaque oeuvre.

Relativement à la recherche scientifique, objet précis de la musicologie, on constate que les observations faites dernièrement ont démontré scientifiquement l'existence d'importantes valeurs artistiques dans le passé. C'est ce qui présente le développement de notre musique en connexion étroite avec le phénomène musical universel. De multiples problèmes attendent une réponse de la part des musicologues. Il y a encore beaucoup de moments et de figures de musicologues roumains qui n'ont pas été suffisamment étudiés.

On devra comprende que non pas l'égrenage informatif des événemants, ni l'enregistrement des documents constituent la matière vivante de la recherche musicologique, mais l'acte de création, l'oeuvre d'art en elle-même avec le message exprimé et sa structure intérieure, le sens de l'activité déployée, la manière de laquelle la personnalité ou le phénomène ont répondu aux exigences esthétiques et sociales de l'époque.

On attend des efforts plus intenses pour l'élaboration et l'impression de monographies et d'études sur la variété du style, la vitalité et la beauté de notre mélodie populaire. Le corolaire suprême dans ce domaine vers lequel devront se diriger les efforts des spécialistes, est celui de l'élaboration d'un ample travail qui traite le problème fondamental, le spécifique de la mélodie populaire.

Pour les musicologues est importante non seulement l'étude des différentes branches de notre musique, de ses personnalités marquantes mais aussi leur apport pour la connaissance des valeurs de la musique universelle.

La croissance du niveau musicologique constitue la prémise de la pénétration et de l'affirmation plus intense au-delà des frontières. La musicologie roumaine ne se développe pas sous un globe de verre, elle est ouverte à toutes les idées et à toutes les conquêtes de valeur. Elle est désireuse d'assimiler les impulsions fructueuses, mais en même temps elle a démontré qu'elle est capable à son tour d'apporter des contributions propres sur le plan européen, de montrer ses réalisations concretisées dans des études et des articles. En vertu de cette évidence péremptoire on s'explique l'augmentation du nombre des musicologues présents aux congrès, aux symposions et au festivals internationaux. Les contributions roumaines aux confrontations musicologiques des dernières années ont mené a l'établissement de rapports plus serrés avec les musicologues et les personnalités musicologiques d'autres pays.

Dans ce contexte s'est inscrit aussi la première manifestation de prestige international de notre musicologie : le Symposion „Georges Enesco", lequel, par le haut niveau des rapports consignés dans beaucoup de revues de spécialité, a confirmé la tenue professionnelle de la musicologie roumaine. On s'attend à ce que l'aire des thèmes du second de ces symposions, plus élargie et englobant des problèmes axés sur le message humaniste de la musique roumaine, soit de nature a rendre encore plus connus ses remarcables succès.

La raison d'être de toute la création artistique est celle de satisfaire les désiderata spirituels de la société. Notre création musicale, expression des plus diverses visions esthétiques et de style, sont le résultat de l'activité de proéminentes personnalités artistiques. Elle a une finalité sociale unique, majeure, d'importante signification idéologique : celle de servir l'oeuvre d'élévation spirituelle des contemporains. C'est la réponse concretisée de manière persuasive par les représentants de notre musique contemporaine à la question cardinale du processus de composition : Pour qui créons nous ?

Il est vrai que le public est hétérogène, avec un degré variable d'initiation. Mais c'est déja démontré que le public a de grandes dispositions pour se former, pour pouvoir apprécier les oeuvres de valeur, pour développer son esprit de discernement, se manifestant avec spontanéité et enthousiasme. Le fait que ces derniers temps on a présenté dans les concerts un nombre de plus en plus grand d'oeuvres qui à côté des applaudissements sont reçus aussi avec réserve, a son explication. Celà ne signifie pas que l'oeuvre controversée ne disposerait pas de qualités. Etant écrite dans un langage nouveau, elle peut donner naissanse a une certaine résistance, fait rencontré dans les salles de spectacles ou de concerts même à l'époque classique. Malgré cela, le phénomène doit donner à réfléchir parce que nous ne pouvons pas admettre l'appréciation d'ensemble par laquelle le public se montre réfractaire et insensible aux véritables beautés de la nouvelle musique.

L'éducation musicale est devenue, au moment actuel, l'un des problèmes cardinaux de la culture roumaine. A côté de la culture et des arts plastiques, la musique doit devenir une présence vivante dans la formation intellectuelle des jeunes générations.

La présence de la musique roumaine à l'étranger est devenue plus prompte, le nombre des compositeurs et des musicologues qui ont eu l'occasion d'entreprendre des voyages à l'étranger, a augmenté sensiblement ces dernières années. Des créations de valeur ont été programmées aux festivals internationaux, dans le répertoire courent de certaines formations symphoniques et de chambre, dans les émissions de radio de beaucoup de pays.

Des prix importants ont été obtenus aux concours internationaux de création musicale par nos concitoyens. Les compositeurs roumains ont toujours manifesté le désir de connaître les réalisations musicales importantes de tous les pays.

Traductions : VETURIA DRĂGĂNESCU-VERICEANU

Cuprinsul

Trepte spre lumină 1

Salutul adresat de compozitorul ION DUMITRESCU Adunării Generale a Scriitorilor din România 3

Romeo Ghircoiașiu

Muzica, factor militant pentru împlinirea idealului de unitate națională 4

Valori și tendințe în muzica românească (Au cuvîntul : Sabin Drăgoi, Ada Brumaru, Jodal Gabor, Alfred Hoffman — anchetă realizată de Iosif Sava 6

COMEMORARE

Emilia Comișel

Constantin Brăiloiu, personalitate complexă a culturii muzicale din veacul XX . . . 13

Cella Delavrancea

Amintiri despre Brăiloiu 16

PAGINI DIN ISTORIA MUZICII ROMÂNEȘTI

Cristian Ghenea

Procesul de formare a conștiinței naționale, oglindit în documentele muzicale 18

DE PESTE HOTARE

Ivan Martînov

Aspecte noi în muzica sovietică (în românește de I. Efremov) 23

Karlheinz Stockhausen

Despre unele probleme ale experimentului în muzică 26

Robert Machold

Aspecte ale vieții muzicale în R. F. a Germaniei 29

★

Festivalul muzical de la Stockholm (de vorbă cu compozitorul Tudor Ciortea) 31

CONCERTE — SPECTACOLE

Grigore Constantinescu

Începutul stagiunii ; oaspeți ; debuturi . . 34

Adrian Rațiu

The Music Group of London 37

DIN ȚARĂ

TIMIȘOARA

Cl. Negulescu

Opera Michelangelo de Alfred Mendelsohn, în premieră 38

Méliné Poladian-Ghenea

Însemnări despre activitatea lui Hermann Klee 39

BAIA-MARE

„Pintea Viteazul" de Filaret Barbu . . 41

RECENZIE

Mircea M. Ștefănescu

Monografia Filarmonicii de Viorel Cosma 43

MUZICA Informations 44

Sommaire

Echelons vers la lumière 1

Salut adressé par le compositeur ION DUMITRESCU à la Conférence générale des Ecrivains de Roumanie 3

Romeo Ghircoiașiu

La musique, facteur militant pour l'accomplissement de l'idéal d'unité nationale . 4

Valeurs et tendances dans la musique roumaine. Iosif Sava parle avec Sabin Drăgoi, Ada Brumaru, Jodal Gabor, Alfred Hoffman 6

COMMÉMORATION

Emilia Comișel

Constantin Brăiloiu, personnalité complexe de la culture musicale du XX-ième siècle . . 13

Cella Delavrancea

Souvenirs sur Brăiloiu 16

PAGES DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE ROUMAINE

Cristian Ghenea

Le processus de formation de la conscience nationale, reflété dans des documents musicaux 18

A L'ÉTRANGER

Ivan Martînov

Aspects nouveaux dans la musique soviétique (en roumain par I. Efremov) 23

Karlheinz Stockhausen

parle de certains problèmes de l'expériment en musique 26

Robert Machold

Aspects de la vie musicale dans la R.F.A. . 29

★

Le Festival musical de Stockholm (impressions du compositeur Tudor Ciortea) . . 31

CONCERTS — SPECTACLES

Grigore Constantinescu

Début de la stagion ; hôtes ; débuts . . . 34

Adrian Rațiu

The Music Group of London 37

DANS LE PAYS

TIMIȘOARA

Cl. Negulescu

L'Opéra Michelangelo d'Alfred Mendelsohn, en première 38

Méliné Poladian-Ghenea

Notes sur l'activité de Hermann Klee . . 39

BAIA-MARE

„Pintea le preux" par Filaret Bratu . . . 41

COMPTE — RENDU

Mircea M. Ștefănescu

Monographie de la Philharmonie par Viorel Cosma 43

MUZICA Informations 44

BIBLIOTECA ASTRA
SIBIU